19

Nosferatu

REVISTA DE CINE

OCTUBRE 1995 650 PTS

CINE E ISLAM

Nosferatu
REVISTA DE CINE

ÍNDICE

Dirección:
Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián

Coordinación de este número:
Alberto Elena

Equipo de redacción:
Jesús Angulo, Carlos J. Plaza, Sara Torres

Han colaborado en este número:
Mehmet Basutçu, Carlos F. Heredero, Bernabé López García, Elisa Molina, Sigfrid Monleón, María Luisa Ortega, Nieves Paradela, Àngel Quintana, Yussef Cherif Rizkallah, Nuria Vidal, Antonio Weinrichter

Fuentes iconográficas:
Alberto Elena (Madrid),
Antonio Weinrichter (Madrid),
Yussef Cherif Rizkallah (El Cairo),
British Film Institute (Londres),
Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián

Traducción de textos del francés:
Pascale Dejjours

Diseño, maquetación, tratamiento portada, imágenes y arte final:
Toni Galindo y Anna Obradors

Fotolitaje:
VideoCys

Fotomecánica color:
Reprocar S. A.

Imprime:
Gráficas ORVY (Lasarte)

Dep. Leg:
SS-733-89

I.S.S.N.:
1131-9372

Nosferatu es una publicación del
Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián
República Argentina, 2
20004 DONOSTIA - SAN SEBASTIÁN
Tfno.: (34-43)481157 / Fax: (34-43)430621

Distribuye:
Ediciones Paidós
Mariano Cubí, 92 - 08021 BARCELONA
Tfno.: (93)2000122

A modo de presentación 4

El mundo islámico: percepciones y realidades.
Bernabé LÓPEZ GARCÍA 6

De historia y culturas árabes. Notas para un guión inacabado.
Nieves PARADELA 10

Elementos para una historia del cine en el mundo islámico.
Alberto ELENA 16

Salah Abu Seyf. **Yussef Cherif RIZKALLAH** 64

Yussef Chahine. **Elisa MOLINA** 68

Yilmaz Güney y el cine turco o las contradicciones de un gran cineasta comprometido. **Mehmet BASUTÇU** 72

Abbas Kiarostami. Más allá de la realidad; más cerca de lo real.
Carlos F. HEREDERO 80

Mohsen Makhmalbaf. **Antonio WEINRICHTER** 88

Cuarenta realizadores del mundo islámico. Diccionario básico.
Alberto ELENA y **María Luisa ORTEGA** 94

El cine en el mundo islámico: ensayo bibliográfico.
Alberto ELENA 118

Las películas del ciclo. 122
Jesús ANGULO, Mehmet BASUTÇU, Alberto ELENA, Sigfrid MONLEÓN, María Luisa ORTEGA, Carlos J. PLAZA, Àngel QUINTANA, Nuria VIDAL

A modo de presentación

Mil millones de personas, tantas como aproximadamente integran la *dar al-Islam* o territorio del Islam, son ciertamente demasiadas como para poder seguir ignorando -desde Occidente- su copiosa producción cinematográfica. En el año del Centenario ésta es una, y sólo una, de las muchas asignaturas pendientes en la historiografía del cine: con este número, y en la línea del dedicado al cine japonés, *Nosferatu* quiere contribuir a un mejor conocimiento de las cinematografías no-occidentales, pergeñando una cartografía de urgencia para un dominio cultural no por conflictivo menos vital y apasionante.

Abordar exhaustivamente el tema *Cine e Islam* conllevaría necesariamente el tratamiento del problema en países como Indonesia (el de mayor población musulmana del mundo) o Pakistán (una auténtica *terra ignota* en materia cinematográfica), cuando no en la propia India, el África Occidental o las repúblicas ex-soviéticas de Asia Central (regiones en las que la población musulmana es más que significativa, traduciéndose también esto en su cine), pero por razones de operatividad se ha optado por centrar la investigación en las que razonablemente pueden considerarse principales cinematografías del mundo islámico, entendiendo éste no sólo desde una perspectiva religiosa, sino también histórica y cultural: los cines árabe, turco e iraní constituyen, por tanto, el eje de las aportaciones que siguen.

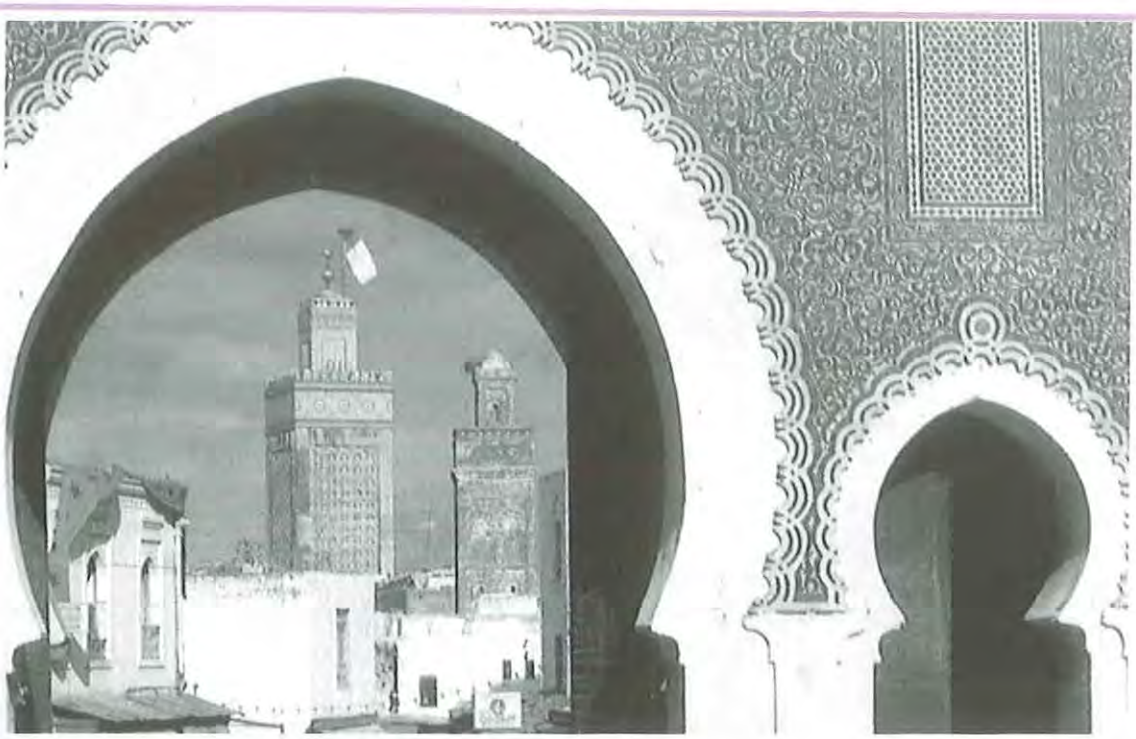
Concebidos básicamente como "textos de iniciación", como una primera guía sobre el tema en lengua castellana, estos trabajos han cuidado particularmente la dimensión informativa y analítica, evitando ambiciosos ejercicios críticos que presupongan un conocimiento de la materia más o menos profundo. Del mismo modo, y por lo que se refiere a la siempre conflictiva cuestión de la transliteración de la lengua árabe, se ha optado por una más intuitiva transcripción fonética, aunque en algunos casos -particularmente nombres propios ya consagrados- se haya respetado no obstante su habitual grafía en caracteres latinos. Los especialistas, en cualquier caso, podrán reconocer con facilidad los originales, en tanto que el lector lego probablemente se sentirá aliviado por no encontrar farragosos signos diacríticos que casi conviertan en ilegible e impronunciable lo que aparece ante sus ojos. Las transcripciones del *farsi*, aparentemente más consensuadas, se han ajustado a los patrones habituales. Sólo en el caso de la lengua turca, escrita en caracteres latinos, se ha hecho un esfuerzo por reproducir la mayor parte de las letras que son características de su alfabeto.

LARGOMETRAJES PRODUCIDOS EN EL MUNDO ISLAMICO

Cuadro realizado por Alberto Elena

	ARGELIA	EGIPTO	IRAK	IRAN	JORDANIA	LIBANO	MARRUECOS	SIRIA	TUNEZ	TURQUIA
1918										1
1919										2
1920										
1921										3
1922										2
1923										3
1924									1	1
1925										
1926										
1927		2								
1928		3						1		
1929		2				1				2
1930		2		1						
1931		4				1				1
1932		7		2				1		1
1933		4		1						4
1934		7		1						3
1935		11		2		1			1	1
1936		12		1						
1937		18		1					1	
1938		9						1		1
1939		17								4
1940		12								5
1941		12								1
1942		22								4
1943		15				1				2
1944		23								4
1945		42								2
1946		52	1			1				6
1947		55	1	1		1				12
1948		49		1				1		18
1949		44	2	1						19
1950		51		1						22
1951		52	2	7		1		1		36
1952		59		11						61
1953		62		21		1				43
1954		66	1	19						48
1955		51	1	15						62
1956		39	2	13						51
1957		40	2	12		2				60
1958		55	3	16	1	3	1			81
1959		58	1	26		5				77
1960		59	1	26		4				81
1961		51	2	29		3				115
1962		47	7	27		3		1		130
1963		48	5	31		7		1	1	127
1964	1	43	2	38	1	11		1	1	181
1965	2	42	2	43	1	15		3		214
1966	2	34	1	53		17	1	3	2	239
1967	2	33	3	51		14		4		209
1968	4	38	1	72		12	2	3	3	176
1969	3	44	2	49	2	13	1	2	5	231
1970	3	48	3	60	1	4	1	5	4	225
1971	5	43		82	1	11	1	7	3	265
1972	12	42	1	92	1	10	1	8	1	301
1973	2	42		85		8	1	10	1	209
1974	3	40		71		4	2	22	1	189
1975	3	52	2	67		1	2	9	2	225
1976	3	49	1	62				3	1	164
1977	1	51	4	30	2	1	1	9	2	124
1978	7	51	2	23		1	2	5	2	126
1979	3	29	1	29			2	1		195
1980	1	34	2	16		1	4	1	1	68
1981	2	50	1	12		8	4	1	1	72
1982	3	55	1	11		8	9		4	72
1983	1	60	1	22		5	1	1	3	78
1984	2	74	*	57	2	7	10	1	2	124
1985	1	76	*	57		12	4	2	1	127
1986	4	91	*	43		*	2	1	3	185
1987	1	70	*	37		*	1		*	185
1988	*	58	*	44		*	3	1	*	108
1989	*	58	*	47		*	1	1	*	103
1990	*	64	*	56		*	1	1	*	*
1991	*	59	*	46	1	*	8	4	*	*
1992	*	69	*	52	*	*	*	4	*	38
1993	*	53	*	56	*	*	*	3	*	83
1994	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

* Sin datos



Entrada de la medina de Fez (Marruecos)

El mundo islámico: percepciones y realidades

Bernabé López García

Hace treinta años un quinto de la Humanidad, más o menos como en la actualidad, formaba parte del mundo del Islam. Es decir, había los mismos musulmanes que hoy, menos el incremento demográfico correspondiente que, como en otras zonas deprimidas, se caracteriza por una fuerte natalidad.

El Islam era entonces, como ahora, una de las tres grandes religiones reveladas, centro de una civilización que se asociaba con el esplendor de su pasado cultural y científico, pero no se percibía como un sistema que pudiera competir con el occidental en estilo de vida u organización política. ¿Qué ha ocurrido, pues, en este período transcurrido hasta hoy, breve en el tiempo largo de los historiadores, para que aparezca ahora el Islam ante muchos como elemento amenazante?

En realidad, salvo convulsiones concretas que han afectado a algunos países islámicos como Irán o Argelia, ampliamente mediatizadas por la implicación de intereses occidentales en juego, no puede decirse que el mundo del Islam haya cambiado en este período de tiempo: en general, aunque hoy, como ayer, el mundo islámico siga controlando una parte importante de las reservas de petróleo del mundo, destaca en él la misma pobreza mayoritaria, si bien con alguna fortuna deslumbrante...

Y sin embargo, la revolución islámica en Irán primero (1979) y la Guerra del Golfo y la crisis que la precedió después (1991), promovieron la imagen errónea de un "retorno del Islam", pero de un Islam bárbaro que se perfilaba, al fin de la guerra fría, como el enemigo de diseño necesario para sustituir al comunismo y darle un nuevo sentido a la bipolaridad convertida en manera de percibir la realidad.

La Guerra del Golfo, la primera a la que se asistía (con gran censura y filtro mediáticos) en directo, dañó profundamente la imagen del Islam-civilización a pesar de que sus protagonistas, Irak y Saddam Hussein, habían hecho fortuna durante más de una década en su oposición militar radical al fundamentalis-

mo islámico de su vecino Irán.

Puede pues afirmarse que lo que ha ocurrido en este lapso de tiempo, y los asuntos Rushdie y el del velo en Francia permiten corroborarlo, es un cambio de percepción en la imagen del Islam, producido en gran medida por su mayor visibilidad en nuestro propio mundo occidental. Una visibilidad física en el caso de Europa, pues en estos treinta años se ha producido un fenómeno de emigración masiva de musulmanes, prioritariamente procedentes de antiguas colonias norteafricanas, que han llegado a constituir una importante minoría étnica en Europa. Magrebíes, pero también turcos, sobre todo en países como Francia, Alemania, el Benelux (y más tarde en Italia y España los primeros), superan hoy los cinco millones. Pero la visibilidad es, sobre todo, mediática, y no sólo en Europa, donde los problemas de identidad han sido suscitados por el contrapunto de esas minorías diferenciadas, sino también en Estados Unidos, que ha visto su historia comprometida en el enrevesado conflicto árabe-israelí, sobre todo desde la Guerra de los Seis Días de 1967. Desde entonces, el mundo musulmán, que ha hecho causa común con el pueblo palestino y su liberación, ha venido asociándose en los medios de comunicación al terrorismo que durante largos años fue un arma de lucha utilizada por la guerrilla palestina. Asociado también el mundo del Islam a la crisis económica, que tuvo su origen en coincidencia con la crisis que provocó el embargo petrolero de la otra guerra árabe-israelí de 1973 por decisión de los países árabes petroleros.

Los integrismos, por último, florecidos en determinados países islámicos, en Irán, en Argelia, Afganistán o Sudán, como reacción a dictaduras pero con modelos no menos dictatoriales, acabarán por expandir esa asociación engañosa entre Islam y fanatismo. Hoy el Islam es un tema mediático por excelencia, tema de portada en semanarios europeos que, como *L'Express* en enero de 1995, excita a su público con la morbosidad de *"cómo los islamistas nos infiltran"*.

Una comunidad de mil millones de almas

Aunque se considere a sí misma una comunidad única de creyentes, la *umma*, la realidad es que los casi mil millones de musulmanes que hoy viven en el mundo se encuentran segmentados por etnias diversas, lenguas diferentes, culturas ancestrales muy variadas y distantes y hasta por concepciones religiosas divergentes. Seis son los grandes conjuntos culturales en los que se divide el Islam *"de ayer y de mañana"*, parafraseando al gran orientalista fallecido en junio de 1995 Jacques Berque: el Islam árabe, el Islam malayo, el Islam persa, el turco, el hindú y el africano. El área árabe fue el origen de la civilización, el primer objetivo de conquista y núcleo del primer imperio musulmán. Extendida hacia el occidente por el norte de África, llegó hasta Al-Andalus y hoy está poblada por unos 180 millones de personas, habiendo conservado un cierto predominio cultural en razón del carácter sacralizado de su lengua, que es la del libro revelado, el Corán. El área persa, islamizada desde el siglo VII-VIII, cuenta con unos 170 millones de personas, entre las cuales destaca el papel de Irán, foco de una revolución que asustó por su radicalismo antioccidental en la pasada década. En las áreas hindú y malaya el Islam no es un ingrediente mayoritario como en las dos anteriores. Aunque los musulmanes en cada una de las zonas suman unos 190 millones de personas, sólo constituyen un 20 y un 35% respectivamente de su poblamiento. Pero en la segunda existe el país con mayor población musulmana del planeta, Indonesia, con más de 180 millones de personas. El área africana congrega a 120 millones en un continente en el que el Islam empezó a expandirse en época más tardía, hacia el siglo XIV. Por último, menor que las anteriores, el área turca, influyente hasta la caída del Imperio Otomano al finalizar la Primera Guerra Mundial, ha vuelto a cobrar importancia con sus cien millones de musulmanes como consecuencia del hundimiento de la URSS, que ha devuelto a las antiguas repúblicas musulmanas ex-soviéticas a su natural influencia cultural ejercida desde Turquía.

El mosaico del Islam en el mundo se concluiría con los 20 millones de musulmanes en el mundo chino, los 5 antes señalados en Europa y las minorías emigradas a las Américas y que en los años sesenta produjeron un movimiento islámico autóctono, el de los *Black Muslims*.

Catorce siglos de historia con un epílogo anticolonial

Tras una historia azarosa hecha de grandes imperios y grandes fragmentaciones, la mayoría del mundo islámico se encontrará colonizado en el siglo XIX. Y ya desde entonces surgirán movimientos que preconizan el fin de la explotación como alternativa al im-

perialismo. *"Egipto para los egipcios"*, proclamaría Yamal Eddin al-Afgani, precursor de un fundamentalismo islámico, la *salafiya*, conciliador con la "modernidad" de hace cien años. Egipto fue en cierto modo pionero de ese proceso nacionalista anticolonial, como también fue uno de los primeros países coloniales en lograr una, aunque precaria, independencia. El poeta cubano José Martí -de quien ahora se celebra el centenario de su muerte-, otro precursor en otro continente, vería así hace un siglo este duelo egipcio-británico: *"Así queda el problema: el ancla británica quiere clavarse en los ijares del caballo egipcio; el Corán va a librar batalla al Libro Mayor; el espíritu de comercio intenta ahogar el espíritu de independencia; el hijo generoso del desierto muerde el látigo y quiebra la mano del hijo egoísta del Viejo Continente"* (1).

El duelo tendrá un primer acto victorioso para los países colonizadores que mantuvieron sus imperios hasta la Segunda Guerra Mundial. Una gran parte del mundo islámico quedará bajo dominio colonial, ampliado con la caída del Imperio Otomano en 1918: Indonesia formando parte del imperio colonial holandés; el Magreb y el África Occidental, así como Siria y Líbano, en manos de Francia; Egipto, Mesopotamia, Palestina, los emiratos del Golfo Pérsico, se unirían a las posesiones islámicas de Gran Bretaña en el subcontinente indio (el Pakistán futuro).

El segundo acto de este duelo lo constituirá el proceso descolonizador. En 1945 los estados árabes independientes crearán la Liga Árabe, que busca la asociación para la cooperación, convirtiéndose en un polo de promoción de las luchas anticoloniales en los países arabófonos aún sometidos. El Cairo será la Meca para las jóvenes naciones norteafricanas, que crearán el 5 de enero de 1948 un Comité de Liberación del Magreb presidido por la figura legendaria de Muhammad Ben Abdelkrim al-Jattabi, el héroe de la resistencia rifeña en los años veinte, convertido en precedente mítico de todas las campañas libertadoras en los países emergentes de lo que se llamará el Tercer Mundo. En su manifiesto, de un elevado islamismo libertador, se afirmaba que *"el Magreb árabe debe su existencia al Islam. Ha vivido por el Islam; y es según el Islam como se dirigirá en el curso de su porvenir"*.

Es el momento de la indepedencia de la India, en el verano de 1947, fruto de un largo proceso de resistencia original, y que será un acontecimiento que marque el despertar de las naciones sometidas al yugo colonial. Aunque la escisión de su noroeste y este, musulmanes en mayoría, para crear la república de Pakistán (más tarde, en 1971, se secesionaría su parte oriental, Bangla Desh, creando un estado independiente), revelará que los nacionalismos étnicos son siempre explotables por élites exteriores e interiores, aunque encierren riesgos de desunión que pongan en entredicho la fuerza de los recién liberados.

En 1949 se llegará a constituir en el seno de la ONU el grupo arabo-asiático, integrado por doce estados independientes: Afganistán, Arabia Saudí, Birmania, Egipto, India, Indonesia, Irak, Irán, Líbano, Pakistán, Siria y Yemen. Se empiezan, pues, a dibujar las primeras alianzas entre países jóvenes y marginados de las esferas de decisión de la política mundial, que extienden la idea de que la asociación es un arma importante frente a los viejos dominios coloniales.

En este marco, la Conferencia de Bandung, inaugurada el 18 de abril de 1955, supone el primer acto colectivo de los nuevos países del Tercer Mundo. De ahí que se la haya considerado *"los estados generales del Tercer Mundo"* (2). Su ideólogo fue el Primer Ministro indonesio, el Dr. Sastroamiyoyo, conocido por sus ideas en defensa de la descolonización (había dicho en 1953 que *"no cabe nación feliz en tanto persistan naciones colonizadas"*), que recibió un mandato para la convocatoria de su gobierno y de los de India, Ceilán, Birmania y Pakistán. Asistieron veintinueve naciones de Asia y África: entre los dirigentes, el Primer Ministro del nuevo coloso asiático, China, Chu En Lai; el *Rais* de Egipto, Nasser; el Príncipe Faisal de Arabia Saudí; Yawaharlal Nehru e Indira Gandhi por la India (3).

Desde el mundo islámico, los años cincuenta se van a vivir como una etapa clave en la liberación. Una liberación que se imaginaba iba a permitir realizar, además, la revolución árabe. Gamal Abdel Nasser, su figura más destacada, y que pasa por haber sido uno de los defensores de la laicidad política en el mundo árabe, dejaría ya adivinar, en su obrita *Filosofía de la Revolución* (4), la fuerza cohesiva de la fe compartida con el mundo islámico:

"Cuando pienso en los 80 millones de musulmanes de Indonesia, en los 50 millones distribuidos entre Malasia, Siam, Tailandia y Birmania, en los 100 millones de Pakistán, en más de 100 millones que viven en el Oriente Medio, en los 40 millones de la Unión Soviética

y en los varios millones más que residen en otros remotos y dispersos rincones del mundo, cuando peso y valoro lo que representan estos cientos de millones de musulmanes, unidos en un todo homogéneo, por una misma fe, me doy cuenta de lo que podría lograrse de una cooperación que, sin menoscabar en nada su lealtad a sus países de origen, aseguraría, para ellos y para sus hermanos del Islam, un poder ilimitado".

La Guerra de los Seis Días, en junio de 1967, representa un momento clave de este segundo acto del duelo antes referido. Significa el comienzo del ocaso de los nacionalismos independentistas, el árabe entre ellos, provocando una gran crisis de conciencia (de 98 árabe, podría calificársele) entre los intelectuales y las élites, que se escindirán desde entonces en realistas (con el tiempo liberales) y apocalípticos, partidarios de acciones terroristas, muchos de los cuales se volverán hacia el Islam como solución. Con el tiempo, la frustración por la derrota árabe del 67 nutrirá el fondo de un nuevo nacionalismo islamista que formará parte de una ideología de combate muy presente en la que será la tercera etapa del duelo, que recubre ahora la apariencia de un enfrentamiento Islam-Occidente.

El devenir del nacionalismo islámico

El mundo islámico en la era de las independencias no ha perdido la nostalgia de su unidad. La *umma* sigue siendo una referencia, pero el modelo adoptado por los diferentes países islámicos sigue siendo el del Estado-nación. Así lo reconocía Muhammad Arkoun al reconocer que *"privados de referencias institucionales en un pasado 'islámico' abolido desde hace tanto tiempo, fascinados por el poderío y la eficacia de modelos nacionales como Francia, Italia o Inglaterra, etc., los Estados musulmanes contemporáneos improvisan construcciones nacionales"* (5), que dan lugar a estados centralizados que niegan con frecuencia el derecho a la existencia a los múltiples particularismos étnicos o culturales de sus plurales habitantes. Ello no ha impedido que se intente reconstruir una federación islámica, a través de la Organización de la Conferencia Islámica, que celebra sus "concilios", vela por los problemas que afectan al Islam de hoy, pero carece de una autoridad máxima, dejando a los países asociados una gran libertad en la aplicación de un Islam las más de las veces bien controlado por el poder y de apariencia moderada. Lo que contrasta con la difusión creciente de una imagen del Islam asociada al radicalismo antioccidental que ha animado incluso el discurso de ciertos politólogos occidentales, como Samuel Huntington, que preconizan un siglo XXI dominado por el *"choque de civilizaciones"*.

El Islam de fin de siglo está recubierto de mitos que le atribuyen en nuestro mundo unas características que no distan mucho de las que se difundieran hace siglos (6). Se destaca de él el fanatismo machista del terrorismo argelino (que tiene un origen evidente en el rechazo a un golpe de Estado concreto y a una militarocracia autoritaria); se insiste en que el porvenir de la inmigración en Europa está en los oriundos del Este, mientras los de origen musulmán son "inasimilables"; se convierte en incompatible con la escuela laica francesa lo que podría haberse interpretado como moda cultural (el *hiyab*); se atribuye al Islam en bloque la brutal condena al escritor Salman Rushdie en lugar de circunscribirla a un país, a una ideología y a una crisis de régimen concreta. Es evidente que por ese camino de las simplificaciones el choque Islam-Occidente está servido. Y servirá de pantalla del verdadero enfrentamiento de este fin de siglo, que no es otro que el del Norte y el Sur, el de la miseria y la opulencia.

NOTAS

1. "La revuelta en Egipto". *Obras Completas*. La Habana, 1963-73, 14, 113. Citado en B. López García: "José Martí y el despertar del mundo árabe: la conciencia de un renacimiento". *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 4 (1981). Páginas 286-297.

2. Ver Arthur Conte: *Bandoung, tournant de l'Histoire*. Robert Laffont (París). 1965.

3. Los otros países, aparte de los citados: Ceilán, representado por su Primer Ministro John Kotelawala; Pakistán (Muhammad Alí, P. M.); Afganistán (M. A. E); Camboya (ex-rey Norodom Sihanuk); Ghana (K. Nkrumah); Etiopía (M. A. E); Irán (M. Finanzas); Irak (M. A. E); Japón (cuya delegación la presidió un hombre de negocios); Jordania (Walid Bey Salah, P. M.); Laos; Líbano (Sami Solh, Primer Ministro, asistido por una representación de cada comunidad importante); Liberia; Libia; Nepal; Filipinas; Sudán; Siria; Tailandia; Turquía; Vietnam del Sur y del Norte; y Yemen. Muchos de ellos musulmanes, o con importantes minorías musulmanas.

4. Traducción castellana: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos (Madrid). 1970. Página 57.

5. *L'Islam*. J. Grancher Ed. (París). 1989. Páginas 50-51.

6. Ver en este sentido la obra interesantísima de M. A. Bunes Ibarra: *La imagen de los musulmanes y el Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII. Los caracteres de una hostilidad*. CSIC (Madrid). 1984.

Gran Bazar (Estambul)

De historia y cultura árabes. Notas para un guión inacabado

Nieves Paradela

Pudiera parecer a primera vista algo arriesgado pretender hablar del mundo árabe en términos de unidad cuando son tantos los elementos, los hechos concretos, que se empeñan en desmentir la viabilidad de tal operación. Y, en parte, es cierto. Resulta evidente que la Guerra del Golfo de comienzos de los 90 liquidó de forma definitiva las ya débiles esperanzas de una unidad política interárabe, y que tampoco la Liga Árabe -un organismo tan burocratizado e inoperante como la propia ONU- fue capaz de defender los principios que justificaron su creación en 1945.

No conviene olvidar, sin embargo, que el conflicto bélico entre Irak y Kuwait y, sobre todo, la participación directa de los Estados Unidos y su provisional asentamiento en Arabia Saudí, que otorgó luego a este estado islámico la dudosa ventaja de convertirse en todopoderoso gendarme de la zona, no son sino una de las últimas manifestaciones de un proceso que comenzó a gestarse a principios de los años 70. En efecto, la victoria que obtuvo Egipto frente a Israel -en la cuarta guerra árabo-israelí de 1973- abrió el camino a una especie de *realpolitik* que, abandonando las quiméricas esperanzas de una resolución armada y sobre todo colectiva al enfrentamiento con Israel, abogaba por un entendimiento negociado e individualizado -país a país- con el estado sionista.

Sadat dio el primer paso con su viaje sorpresa a Jerusalén en 1977 y luego con la firma de los acuerdos de Camp David de 1978, auspiciados y refrendados por el presidente norteamericano Jimmy Carter. El alto precio que tuvieron que pagar por tal iniciativa tanto Egipto como su presidente -el primero con su expulsión formal de la Liga Árabe y el segundo con su asesinato en 1981 por un grupo islamista hostil a los acuerdos- no lograron cambiar el curso de la

inmediata historia posterior. Muy pronto se puso de manifiesto que ése iba a ser el cariz de la política exterior de los diversos estados árabes: alineamiento con Estados Unidos -no digamos ya después de la desaparición de la URSS- y apertura de contactos directos e independientes con Israel. El reciente, y por tantos motivos frágil, establecimiento de la llamada Autoridad Nacional Palestina -tras los acuerdos Gaza-Jericó Primero- es, evidentemente, el último fleco de un proceso histórico que se remonta a más de veinte años atrás.

Esta rápida enumeración de hechos políticos, por lo demás suficientemente conocidos, nos obliga a concluir que cualquier acontecimiento -tenga el carácter que tenga- producido en un país concreto de la amplia geografía árabe contemporánea tiene que enmarcarse necesariamente en el ámbito más global de la totalidad de aquel mundo, de su cultura y de su civilización.

Las evidentes diferencias en cuanto a sistemas políticos, demografía, recursos naturales, economía, peso cultural, situación de la mujer, etc., no deben hacernos olvidar la existencia de sólidos hilos comunes que traman la estructura de aquel complejo mundo en el que, por supuesto, están sucediendo muchas más cosas que las que solemos leer en los periódicos y contemplar en la televisión.

El fracaso real del nacionalismo árabe -del panarabismo político, dicho de otro modo- no significa necesariamente la desaparición de un sentimiento arraigado de colectividad, tal vez precisado, eso sí, de redefiniciones acordes con los nuevos tiempos. Una nueva idea de arabidad que, incluyendo pasado, presente y futuro, tenga la capacidad de oponerse a otras tendencias -intelectuales o políticas- que buscan hacer de un Islam ahistórico y mítico el único modelo posible para las sociedades árabes contemporáneas.

Las palabras del escritor y periodista libanés Gassan Tuyni -dueño del influyente periódico beirutí *Al-Nahar* ("El Día")-, publicadas en enero de 1991, son suficientemente claras al respecto:

"Tengo para mí que el nacionalismo árabe no es un almacén de historia, una alacena llena de libros donde moramos para sentirnos seguros gracias a su inspiración, a sus sueños y a sus recuerdos agradables. Tampoco significa crear del pasado una leyenda, por no decir un mito, donde dar cobijo a nuestro presente (...). Veamos pues al nacionalismo como una fuerza existencial y no como una mera explicación científica de la realidad histórica. Veamos al nacionalismo como una Idée-Force *de los acontecimientos y no como una característica inerte o esclerotizante de un ente cuya naturaleza básica es la de ser dinámico. Admitamos, aunque sea polémico, una visión no doctrinal del nacionalismo árabe".*

En todo caso, para entender mínimamente lo que hoy sucede, y no sólo políticamente, en los diferentes países árabes habrá que hacer de manera sumaria algunas consideraciones sobre su inmediato pasado. Algo que, planteado de forma general, pueda conducirnos, sin excesivas desviaciones, al presente.

Un camino de esperanzas y desesperanzas

A principios del siglo XIX, el mundo árabe se encontraba en una situación de decadencia, no sólo en comparación con su esplendor económico y cultural de siglos pasados, sino igualmente frente a las más poderosas naciones occidentales, cuyas realizaciones intelectuales, políticas o científicas eran conocidas y discutidas por los sectores más ilustrados de la cultura árabe de aquel momento. Dos paradigmas -el propio de su época dorada y el europeo contemporáneo- a los que, de una u otra forma, había que responder para encontrar, digámoslo así, su lugar en el mundo.

Es cierto que la pertenencia política a la gran superestructura islámica que representaba el Imperio Otomano confería una sensación de protección y de bienestar al *stablishment* más conservador de la mayoría de las (llamadas entonces) provincias árabes, aunque pronto surgieron líderes, asociaciones, partidos políticos, que, aspirando a la independencia efectiva de Estambul, no dudaron en sumarse a los ejércitos aliados en la Primera Guerra Mundial contra turcos y alemanes.

Las consecuencias de este primer sueño independentista y unionista son bien conocidas: la llamada Gran Revuelta Árabe concluyó, sí, con el desmoronamiento del Imperio Otomano, pero igualmente con la práctica totalidad de la zona bajo el dominio de los antiguos aliados (Francia y Gran Bretaña). La irrupción colonial en el Magreb se produjo de otra manera, aunque lo cierto es que, al finalizar el primer gran conflicto mundial, el mundo árabe se encontraba de hecho en manos de franceses, británicos, italianos y españoles.

El segundo momento de espe-

ranza para los árabes es el de los sucesivos procesos de independencia frente a sus colonizadores europeos. Egipto en los años 20, gran parte del Oriente Medio en los 40, el Magreb -salvo Argelia que lo lograría en 1962- en los años 50 y algunos pequeños estados del Golfo Pérsico ya en los 70.

Parecía que parte del sueño que comenzó a fraguarse a principios de siglo iba, por fin, a tomar cuerpo. La realidad, como siempre, fue algo distinta. Aparte las dependencias que, de una u otra forma, tuvieron que mantener con las ex-metrópolis y la inadecuación entre unos modelos políticos de inspiración occidental y una estructura social profundamente tradicional, fue, sin duda, la creación del estado de Israel en 1948, y las subsiguientes guerras que enfrentaron a árabes e israelíes, el elemento más problemático y más desestabilizador al que debieron hacer frente las naciones recién independizadas. Una cuestión que aún está lejos de haber sido resuelta.

La toma del poder en Egipto por Nasser en 1952 va a preludiar una tercera fase de euforia colectiva en el mundo árabe. Fueron unos años de radical optimismo en los que pareció -otra vez pareció- que las viejas aspiraciones panarabistas, revolucionarias y progresistas se harían realidad.

Justamente por eso, el fracaso de la unión con Siria (1958-1961), pero sobre todo la derrota militar de 1967 en la Guerra de los Seis Días (la *"Guerra de las Seis Horas"*, como la ha calificado irónicamente un escritor egipcio refiriéndose a la rapidez con que el ejército israelí logró conquistar la península del Sinaí, la franja de Gaza, Cisjordania y los altos del Golán), representó uno de los más duros golpes -y no solamente en el plano militar- sufridos por la sociedad árabe contemporánea. La sensación de humillación colectiva hizo nacer una amarga y lúcida escritura autocrítica que trataba de desvelar y denunciar las inconsistencias de unos regímenes políticos incapaces de sacar a sus ciudadanos del estado de postración en el que vivían desde largo tiempo atrás.

Vistas desde nuestros días, dos de tales críticas adquieren plena relevancia. Por un lado, la ausencia real de democracia (cuestión siempre postergada en aras de otros proyectos, locales o colectivos, percibidos como más acuciantes), de verdadera participación en los asuntos públicos que, como ha señalado un destacado periodista y escritor libanés, Riyad al-Rayyes, *"hace que el hombre árabe pase de ser un 'animal político' a un 'animal religioso', más preocupado por los problemas del más allá que por los del más acá"*. Y, en segundo lugar, la ambigua relación que los diversos regímenes árabes -los conservadores, pero también los progresistas- han mantenido con respecto al Islam.

Por supuesto, nunca hubo una contradicción radical entre nacionalismo árabe e Islam (incluso ambos recurrían a un mismo tipo de conceptualización y lenguaje esencialistas y trascendentes, ambos hablaban de destino, de mensaje eterno, como de algo inmutable, sin tener en cuenta las contingencias del presente), aunque aparentemente así lo pareciera.

Pero fomentar en ocasiones el sentimiento religioso de la sociedad -con el objetivo de frenar ideologías de izquierda opuestas al orden establecido- y reprimir al mismo tiempo a asociaciones o partidos políticos de tendencia islámica cuando éstos osaban contestar de algún modo a dicho orden, no pudo por menos que abrir profundas brechas en el entramado social, por las que hoy se abren paso los variados movimientos islamistas, autorrevestidos de un cariz revolucionario capaz de atraer a importantes sectores de las sociedades árabes.

El último momento de cierta euforia -mucho más atemperada en todo caso que el anterior- aconteció durante la década de los 70, cuando el mundo árabe quiso ver en el petróleo el arma económica que siempre había necesitado para romper sus dependencias exteriores y para lograr el ansiado desarrollo interior.

En realidad, todo volvió a ser un espejismo. Cierto es que algunos países se desarrollaron espectacularmente (el caso más llamativo fue el de Arabia Saudí y otros estados del Golfo, en los que se produjo una muy particular mezcla de modernización económica, por un lado, y de mantenimiento de estructuras ideológicas y políticas muy tradicionales, por otro), pero los llamados petrodólares sólo sirvieron para agudizar las diferencias entre naciones ricas y pobres, para subvencionar -dentro y fuera del mundo árabe- un Islam de características medievalizantes y para incluir a toda la región, aunque a primera vista pareciese un contrasentido, en zona primordial de la estrategia exterior de los Estados Unidos, temerosos de que el petróleo se convirtiera en un arma en su contra.

Por otras razones, como ya señalamos anteriormente, ya en esos años la práctica totalidad

del mundo árabe giraba en torno a los dictados que se le imponían desde Occidente. O, dicho con otras palabras, en la década de los 70 se produjo la sustitución de "los árabes de la revolución" (*arab al-thawra*) por los "árabes de la riqueza" (*arab al-tharwa*). Se desmantelaba el antiguo centro cultural y de liderazgo panárabe y surgían las nuevas periferias -no sólo en sentido geográfico- conservadoras y tradicionales.

La respuesta cultural

Esta somera radiografía de lo que ha sido el mundo árabe en su época contemporánea -una continua sucesión de crestas y valles, de momentos de grandes esperanzas seguidos de otros profundamente decepcionantes- explica, en parte, la sensación que hoy tienen muchos hombres y mujeres, sean intelectuales o no, de que la experiencia y acumulación históricas han servido de poco, de que no han logrado salir de un tiempo circular en el que todo se repite a sí mismo, sin haber llegado a crear nada estable.

Por eso, las altisonantes apelaciones al "fin de la historia" -propuestas, cómo no, por el sector más ultraconservador norteamericano- no pueden sino suscitar un irónico sarcasmo en los intelectuales árabes, concientes de que la historia -la suya propia- no ha comenzado todavía.

Evidentemente el islamismo se plantea, en tal contexto, como un posible motor de arranque histórico, pero creamos que no es la única alternativa que se discute y se defiende. Muchas otras personas, desde la acción política o la especulación intelectual, sabedoras de la incongruencia de hacer de un pasado -mitificado y falsamente paradigmático además- el modelo para el presente y el futuro, se han esforzado desde hace tiempo, y se siguen esforzando hasta ahora mismo, en procurar salir del círculo con nuevas propuestas.

Las primeras opciones de renovación cultural que acompañaron a las iniciales aspiraciones independentistas y unionistas árabes se remontan igualmente a la segunda mitad del siglo XIX.

Este amplio movimiento, llamado en árabe *Nahda* ("Renacimiento"), preocupado por presentar a la comunidad unos modelos viables para superar el estado de decadencia multisecular -más acentuado cuanto que la cercana Europa les hacía ser más conscientes de su atraso- se concretó, grosso modo, en dos tendencias principales.

Una era la reformista islámica, representada por intelectuales como Al-Afgani (1839-1897) y Muhammad Abduh (1849-1905), autores que, defendiendo sin fisuras la idea del califato y de la primacía del elemento religioso como conformador de la sociedad, quisieron *aggionar* el Islam, devolverle su pureza primigenia y, sin alejarle un ápice de su ortodoxia, mostrar la capacidad que tenía para conformar una sociedad moderna. Admitían ciertas aportaciones, políticas y científicas, del Occidente, y ello les hizo ser atacados por los sectores más conservadores del *stablishment* religioso.

La segunda tendencia fue la liberal, que tuvo su primer y más vigoroso defensor en la figura de Al-Tahtawi (1802-1873), cuya prolongada estancia en Francia le permitió conocer a fondo una sociedad europea desarrollada y proponer para su propio país, Egipto, un modelo político, educativo y económico basado parcialmente en el francés.

Esta tendencia, continuada después por muchos otros intelectuales, no prescindía en absoluto de la religión, aunque sí relegaba a un segundo lugar su posibilidad de definir *per se* la nueva sociedad. Más que pensar en términos de *umma* (comunidad) islámica, lo hacían en términos de *umma* nacional, de patria, de historia, de lengua y de herencia cultural compartida por los árabes.

Representantes de esta tendencia fueron quienes iniciaron el debate sobre la situación de la mujer en la sociedad islámica -poco tiempo antes de que lo hicieran las propias mujeres-, reclamando la necesidad de su incorporación a los asuntos y al espacio públicos.

Mucho se ha discutido sobre las aportaciones concretas de este pensamiento *nahdawi* ("renacentista") al proceso de conformación de sociedades modernas. El camino propuesto por los reformistas islámicos terminó resultando -en opinión de pensadores actuales como los marroquíes Muhammad Abid al-Yabiri o Abdallah Laroui- más una vía de reafirmación psicológica para unos pueblos que tenían conciencia de su situación decadente, que una alternativa viable para poder salir de ella.

Pero tampoco las tendencias liberales u occidentalizantes dieron mejores resultados. Dicho muy brevemente, generaron un pensamiento ecléctico que ni planteó un rompimiento radical con el pasado ni fue capaz de conectar con un público amplio (más allá de las élites ilustra-

das) que asegurase la realización del camino propuesto.

No conviene olvidar, en cualquier caso, la interferencia que en la génesis del pensamiento árabe contemporáneo tuvieron la irrupción colonial, los procesos de independencia y, posteriormente, el surgimiento de los estados-nación fruto de aquéllos. Oscilando entre el repliegue en sí mismos y la emulación del Otro occidental, tal vez pasó demasiado tiempo sin que los intelectuales árabes acometieran la labor de analizar críticamente su pasado (histórico, político, religioso y cultural). Y aunque la fecha de 1967 siga siendo, desde muchos puntos de vista, el arranque de tal pensamiento radical, lo cierto es que hubo otros momentos anteriores en que regeneracionistas islámicos e intelectuales liberales -muchos de ellos con formación universitaria occidental- produjeron una obra rigurosa que todavía hoy sigue conservando plena vigencia.

En 1925 un *shayj* del Azhar, Alí Abdel-Raziq, publicó un libro titulado *El Islam y las bases del poder*, en el que, a partir de un conocimiento impecable del texto coránico, venía a demostrar que no había en él ningún precepto que impusiese a la comunidad el califato como único sistema de gobierno. Una cosa es, argumentaba Abdel-Raziq, que ése hubiese sido el orden imperante durante siglos y otra, bien diferente, el que debiera serlo por siempre, en nuevas circunstancias históricas. Implícitamente quedaba clara también la posibilidad de separación entre la esfera religiosa y la política.

Un año después su compatriota Taha Husayn sacaba a la luz su polémica obra *Sobre la poesía preislámica*, en la que utilizando una metodología rigurosamente filológica concluía que parte de aquella poesía -sancionada por la tradición como una de las joyas de la cultura árabe- tuvo que ser escrita con posterioridad a la aparición del Islam.

En realidad, los feroces ataques que recibieron ambas obras -tan diferentes entre sí y, por supuesto, sus autores, tenían un origen común: con ellas se abría la posibilidad de revisar críticamente cualquier aspecto de la tradición árabe-islámica, algo que los sectores más conservadores e inmovilistas de la sociedad egipcia no iban a aceptar fácilmente.

La dialéctica tradición/modernidad quedaba así planteada como un binomio de casi imposible acomodación.

El pensamiento árabe surgido tras los acontecimientos de 1967 trató de ir más allá. Ya no bastaba con denunciar aspectos concretos de la cultura o de la política árabes; había que saber por qué la historia se repetía constantemente sin crear nada nuevo, por qué la sociedad no terminaba de aceptar las propuestas ilustradas que se habían ido produciendo con anterioridad, por qué el Hombre árabe continuaba escindido entre modos de pensar medievales y formas de vida aparentemente modernas.

El sirio Constantin Zurayq opinaba, a principios de los 70, lo siguiente: *"Es preciso que la sociedad árabe deje de ser emocional, ilusa, mitológica y poética, y pase a convertirse en otra práctica, racional y científica"*. Mientras que el poeta y crítico sirio-libanés Adonis, en su famoso *Manifiesto del 5 de Junio de 1967*, incidía más en la conformación de la personalidad árabe: *"El árabe contemporáneo vive hoy en dos esferas: su ser íntimo permanece hundido en la tradición, mientras que su vivir externo busca desesperadamente las formas de civilización modernas. Estudia Física Atómica, Química, Biología y Matemáticas, pero estos saberes no van más allá de los libros, quedándose inertes en su cabeza o en su memoria. Adopta el progreso desde un punto de vista teórico, pero prácticamente vive en un marco tradicional y retrógrado"*.

Naturalmente la crítica o la autocrítica abarcaba muchos otros aspectos de la realidad árabe: se propuso una revisión de la historia, medieval y moderna, del pensamiento y la cultura; se atacó a los regímenes políticos, a la falta de democracia y a la carencia de libertades públicas; se discutió el papel del intelectual y sus relaciones, tanto con el poder como con la calle; el pensamiento feminista cobró nuevos bríos... Fue, en resumen, un feliz interludio histórico en el que daba la impresión de que las cosas, por fin, empezaban a cambiar.

La escritora palestina y miembro del Centro de Asuntos de la Mujer en Naplus, Sahar Jalifa, lo recordaba así: *"A principios de los 70, el ambiente palestino y el árabe en general hervían. Creímos que algo grande iba a pasar, que algún terremoto vendría a remover esta tierra árabe. Llegó Adonis con su* Lo firme y lo mutable, *Sadiq Yalal al-Azm con su* Crítica del pensamiento religioso, *Nawal al-Saadawi con su* Mujer y sexo, *Hisham Sharabi con su* Introducción al estudio de la sociedad árabe... *Pero se fueron los dorados 70 y aparecieron los grisáceos años 80 y después los 90, llenos de oscuridad y temor"*.

El análisis de Sahar Jalifa es tristemente cierto. Aquellas obras quedaron, sí, pero tal vez no pudieron llegar a todos los sectores de la sociedad que hubieran podido efectuar el cambio propuesto. Muchos intelectuales progresistas se vieron forzados al exilio (algunos de los mencionados por Jalifa residen hoy bien en Norteamérica, bien en Europa) y los que permanecieron en el interior viven, hasta nuestros días, sometidos a la censura de sus obras o, en el peor de los casos, bajo la amenaza, cumplida en varias ocasiones, de los grupos islamistas más violentos.

El intelectual árabe no oficialista se sabe al margen del poder y de las decisiones políticas, pero igualmente percibe que las vías de comunicación con su sociedad están cerradas, una vez desaparecido aquel entusiasmo de décadas anteriores.

Vuelve a ser difícil salir del círculo, decir no a unos y a otros, hacer llegar un mensaje esperanzado a unas generaciones cansadas de esperar y cuya memoria histórica acumula el recuerdo de tantos intentos fallidos por dar con la solución milagrosa a sus problemas.

La modernización impulsada por la mayor parte de los regímenes surgidos tras las independencias fue, antes que otra cosa, un disfraz con el que encubrir tensiones que no tardarían en salir a la superficie. Podía manejarse, cuando así interesaba, un discurso ferozmente antioccidental, mientras se seguían los dictados políticos o económicos del Occidente y se importaban sus modelos consumistas que, naturalmente, sólo alcanzaban a las clases más privilegiadas. Podía obviarse el papel tradicional del Islam en la vida política, pero no había ningún empacho en recuperar sus conceptos o su lenguaje cuando lo que se buscaba era poner freno a contestaciones radicales.

Todo se reducía a jugar en todas las bandas posibles con el único objetivo de no tener que abandonar el tablero o de evitar que un nuevo jugador, más osado o más hábil, levantase la partida.

Muchos se dieron cuenta de los riesgos que comportaba tal operación y denunciaron las viejas y tramposas reglas de juego, al parecer sin demasiado éxito en la práctica. Los intentos de conjugar tradición y modernidad, oscurantismo y progresismo -según pretendió hacer la cultura oficial o dominante- terminarían revelándose claramente infructuosos, y las protestas, radicales o contemporizadoras, no tardaron en surgir.

Mientras las primeras criticaban la imposibilidad de armonizar conceptos o valores contrapuestos (¿cómo vivir al mismo tiempo en el pasado y en el presente sin saber en realidad cómo fue aquel pasado y cómo debe ser el presente?), las segundas propugnaban una posible conjunción no traumática entre ellos, aunque, aparentemente, no a la manera defendida por los viejos jugadores del tablero.

A esta ilusión, tan continuadamente existente en el inconsciente colectivo de los árabes desde el período de la *Nahda*, vino a responder, con claro éxito, la ideología islamista, que de una forma harto elemental, pero efectiva, propugna la adecuación entre un Islam "correcto", es decir, medieval, y la modernidad del siglo XXI. Baste un ejemplo, aunque sea algo anecdótico y no de los más contradictorios que podrían argüirse: un miembro de la familia real saudí que en 1985 viajó como astronauta en la nave Discovery para poner en órbita el satélite de comunicaciones Arabsat, declaraba poco después lo siguiente: *"En mi país, por la mañana vuelo en un F-15 Eagle y, por la tarde, en período de sequía, participo en las rogativas por la lluvia"*.

El islamismo, fuera de las sociedades donde ya está instaurado -como la saudí y el resto de petromonarquías-, cuenta a su favor con un cariz revolucionario (se trata de derribar a los viejos sistemas políticos) que es lo que lo hace atractivo a los ojos de importantes sectores de población, muchos de ellos deseosos simplemente de que la situación cambie de una vez por todas.

Sea cual sea el resultado de esta nueva etapa en la que vive el mundo árabe, y con la que recibirá al próximo siglo, no parece que se avecinen buenos tiempos para aquellos hombres y mujeres -intelectuales, profesores, escritores, periodistas, cineastas- que defienden y practican una visión crítica de la realidad y que siguen diciendo no al actual estado de cosas.

Continuarán haciéndolo, sin duda, y cada vez lo harán más entre nosotros, aquí en nuestro mundo occidental que también, aunque de otra manera, da muestras de replegarse peligrosamente sobre sí mismo. Si no queremos levantar más murallas entre nuestras respectivas culturas, va a ser preciso conocerlos mejor, leer, traducir y discutir sus obras, en la seguridad de que ese pensamiento y esa creación han de ser los mejores informantes de lo que, en verdad, está sucediendo allí y ahora.

Bab al-Hadid ("Estación central", 1958), de Yussef Chahine

Elementos para una historia del cine en el mundo islámico

Alberto Elena

1. Primeros pasos

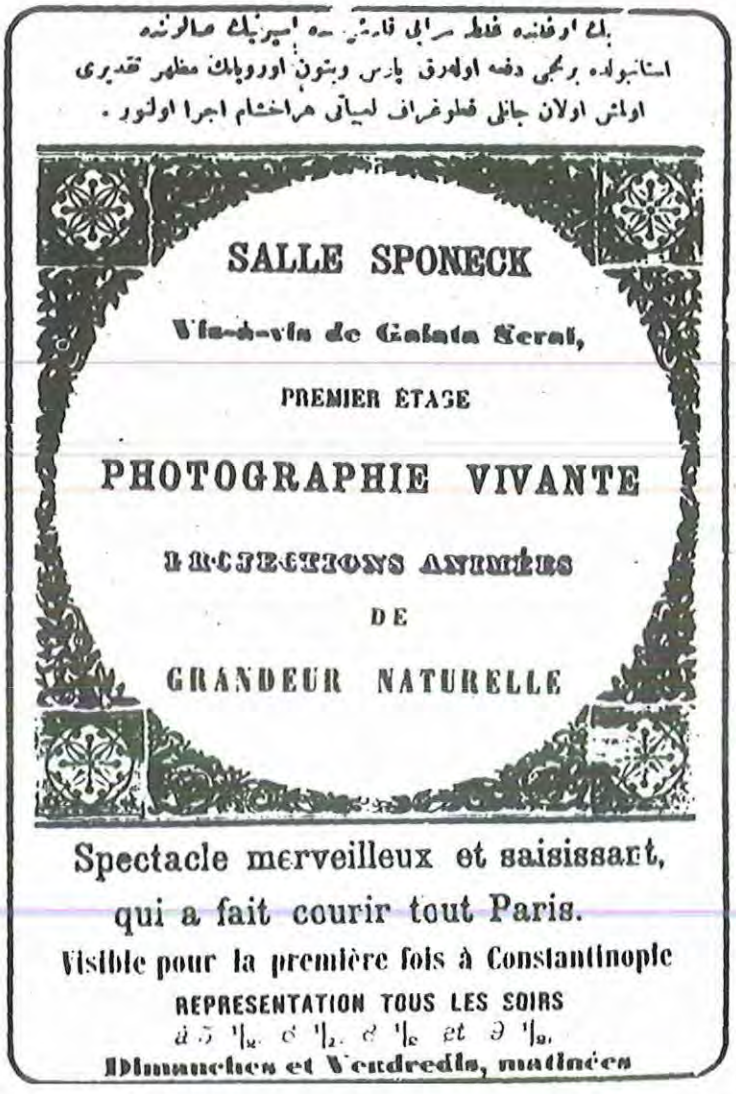
Probablemente uno de los primeros en oír hablar del cinematógrafo en todo el mundo islámico fue el sultán Abdülhamit. A los pocos meses de la primera presentación pública del aparato de los Lumière, el sultán recibió en el Palacio de Yildiz a un agente de éstos y presenció una exhibición. Sin embargo, la conocida aversión de Abdülhamit por la electricidad (que afectaría asimismo a la introducción en el Imperio Otomano de invenciones como el teléfono o el telégrafo) operaría como un obstáculo para su difusión. Promio -el enviado de los Lumière a Oriente Medio- evocaría más tarde estas dificultades con sobrada enjundia: *"De mi viaje a Turquía no tengo mucho que decir al margen de la enorme dificultad que encontré para poder introducir mi aparato de toma de vistas. En esa época, en la Turquía de Abdülhamit, todo instrumento provisto de una manivela resultaba sospechoso: tuvo que intervenir la Embajada de Francia, así como olvidar hábilmente algunas monedas en manos de algún que otro funcionario, para obtener el permiso de entrada. Así pude por fin operar en Constantinopla, Esmirna, Jaffa, Jerusalén, etc."*. Con todo, las proyecciones públicas no tardarían en sucederse, comenzando por la que un agente local de la Pathé, el rumano Sigmund Weinberg, organizara en una cervecería de Galatasaray en

1897. La primera sala de cine permanente, fundada por el propio Weinberg, no se inauguraría sin embargo hasta 1908.

Aunque Weinberg y otros operadores extranjeros rodaron algunas actualidades antes de esa fecha, el acta de nacimiento del cine turco puede datarse el 14 de noviembre de 1914, cuando Fuat Uzkinay, un oficial del ejército osmanlí, filmó **Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yikilişi** ("La demolición del monumento ruso de San Esteban"). Vencidas para entonces las iniciales reticencias gubernamentales, el Ministro de la Guerra Enver Pachá crearía al año siguiente el Departamento Cinematográfico del Ejército, a cuya cabeza pondría al inevitable Weinberg, secundado por Uzkinay. La única película realizada por tan flamante institución sería una adaptación de Molière, **Himmet Ağa'nin Izdivaci** ("La boda de Himmet Aga", 1916-1918), iniciada por Weinberg y terminada por Uzkinay cuando aquél hubo de abandonar el país a causa de la guerra. La Asociación para la Defensa Nacional y la Asociación de Inválidos de Guerra tomarían el relevo como promotoras de la cinematografía local, pero ninguno de sus intentos tuvo realmente interés. Habría que esperar, pues, a 1922, con la fundación de la Kemal Film, primera productora privada turca, para asistir a una tentativa rigurosa en este campo: aunque efímera (poco más de un año de vida), su actividad fue importante en la medida en que permitió a Muhsin Ertuğrul incorporarse al cine turco como realizador. Actor y director teatral formado en Alemania, donde realizaría sus primeros filmes, Ertuğrul continuaría su carrera en la Unión Soviética al cerrar la Kemal Film, pero no tardaría en regresar para convertirse en el principal animador de una nueva productora, la Ipek Film, fundada en 1928 y llamada a ser la gran productora turca hasta bien entrados los años cuarenta.

La historia del cine mudo turco se verá decisivamente marcada por la figura de Ertuğrul. Autor de la práctica totalidad de los filmes realizados en la década de los veinte, Ertuğrul definió igualmente el pesado estilo *film d'art* de esta producción, abiertamente deudora de la tradición escénica, y creó el *star system* turco, descubriendo en particular a la gran Cahide Sonku en 1935 (la instauración de la república turca en 1924 por Kemal Atatürk había significado, entre otras cosas, la autorización para que las actrices turcas pudieran aparecer en la pantalla). Ertuğrul fue asimismo el autor de la primera película sonora turca, **Istanbul Sokaklarinda** ("En las calles de Estambul", 1931), doblada en los estudios parisienses de Epinay, y de la que subsiste como la mejor obra del momento, **Bir Millet Uyaniyor** ("Despierta una nación", 1932). Aunque Ertuğrul seguirá en activo hasta 1953, ninguna de sus obras posteriores está a la altura de la producción de estos años: su nombramiento en 1940 como director del Teatro Nacional de Ankara redundará en la práctica en un creciente desinterés por su carrera cinematográfica.

La llegada del cine sonoro marcará en Turquía, como en



Anuncio de la primera proyección pública del cinematógrafo en Turquía

todas partes, una nueva época a la que será preciso prestar atención un poco más adelante. Sin embargo, el período silente conoció algunas otras iniciativas de interés en otras áreas del mundo islámico. Ciudadanos turcos abrirían en la década de los diez las primeras salas cinematográficas en Oriente Medio (a la sazón todavía territorio otomano), mientras que el armenio Ardeshir Khan haría lo propio en Teherán en 1912. El cine había llegado muy pronto a Persia -el *Shah* Mozafereddin había quedado fascinado por el mismo durante su visita a la Exposición Universal de París en 1900, importando un aparato con el que se rodarían las primeras actualidades en el país-, pero diversos obstáculos impedirían una difusión mínimamente parangonable a la del Imperio Otomano. La oposición religiosa fue desde el principio muy intensa en Irán y así, en 1905, el *Sheikh* Fazl-Allah Nuri declaró pecaminoso el nuevo invento, complicando considerablemente las cosas a los exhibidores -invariablemente armenios o inmigrantes rusos- a la hora de atraer al público a las salas. Por lo demás, el hecho de que espectadores masculinos y femeninos hubieran de permanecer separados durante las proyecciones añadía nuevas dificultades, optándose finalmente por inaugurar (ya en la década de los veinte) salas exclusivas para mujeres: hasta el decreto de 1936 aboliendo el *chador* no se produciría un cambio sustancial en tal situación. Con tan sólo ocho salas en Teherán -y muy pocas en provincias- a comienzos de los años treinta, no es de extrañar que la producción cinematográfica iraní apenas se hubiera desarrollado en el período silente.

En realidad, son sólo tres las películas realizadas en Irán antes de la llegada del sonoro, y dos de ellas se deben al armenio Avanes Ohanian. Tras rodar en 1930 un breve film cómico, hoy perdido, **Abi va Rabi** ("Abi y Rabi"), Ohanian realizaría **Haji Agha, aktor-e sinema** ("Haji Agha, actor de cine", 1932), ajuste de cuentas con los sectores más reaccionarios de la sociedad iraní que narraba la historia de la "conversión" a la causa cinematográfica de un hombre muy religioso inicialmente opuesto al nuevo invento. La película fue, no obstante, un sonado fracaso económico. **Bolhavas** ("Capricho", 1932), de Ebrahim Moradi, corrió mejor fortuna y le valió incluso a su autor una condecoración oficial. Sin embargo, sería el primer *talkie* iraní, **Dokhtar-e Lor** ("La muchacha del Lorestán", 1933), realizado por el parsi Ardeshir Khan en Bombay, el que daría la verdadera medida de las posibilidades de expansión del espectáculo cinematográfico en Irán. Siete meses en cartel en dos salas de Teherán animaron al verdadero inspirador del proyecto, el poeta y literato Abdol Hossein Sepanta, afincado en la India desde hacía una década, a producir y realizar otros cuatro títulos con la infraestructura del Imperial Film Studio de Bombay, antes de regresar a su país en 1937 (donde, por cierto, no lograría rodar ningún otro largometraje). La etapa fundacional de la cinematografía iraní se cerraba así abruptamente, dando paso a un largo interludio de indecisión (la producción quedaría completamente interrumpida entre 1937 y 1947, no despegando en realidad hasta los años cincuenta).

En el mundo árabe, y exceptuando dos tardíos filmes libaneses y otros dos sirios, la práctica totalidad de la producción silente se concentró en Egipto. Sin embargo, es preciso subrayar por su excepcionalidad la labor pionera del tunecino Albert Samama Chikly, un avezado *entrepreneur* amigo de los Lumière, formado en la Sección Fotográfica y Cinematográfica del Ejército francés durante la Primera Guerra Mundial, que al finalizar la contienda comenzó a rodar algunos cortometrajes. En 1923 decidió acometer una obra de mayor envergadura: **Ain al-ghazal** o **La fille de Carthage** ("Ojos de gacela" / "La muchacha de Cartago"). Historia de amores trágicos en exóticos ambientes orientales, el film se benefició del apoyo del propio *Bey*, cuyo palacio se convirtió en improvisado estudio y sus sirvientes en figurantes, mas no por ello tuvo continuidad la carrera de Samama. Tras el advenimiento del cine sonoro Abdelaziz Hassine probó fortuna con **Tergui** ("Tergui", 1935), rodada en los oasis del sur, pero el film no llegó siquiera a estrenarse. Mejor suerte corrió el también musical **Majnun al-Kairuan** ("El loco de Kairuán"), realizado en 1937 por J. A. Creuzi, un antiguo operador del **Pathé-Journal**, que devino un éxito inesperado entre el público tunecino. Nada, sin embargo, coadyuvó a la creación de una industria cinematográfica local, ni puede compararse al ambicioso desarrollo de la cinematografía egipcia en esos mismos años.

La historia comenzó, según todos los indicios, en el Café Zavani de Alejandría a finales del año 1896, con la primera exhibición del *cinématographe* a cargo de operadores de la casa Lumière. Pocos días después tenía lugar en El Cairo una sesión de similares características, y de este modo las élites urbanas egipcias entra-

ron en contacto con la nueva invención, sin duda para aficionarse a ella con celeridad. De la mano de avispados empresarios extranjeros -fundamentalmente franceses e italianos- las proyecciones, públicas y privadas, se multiplicaron hasta inaugurarse en 1900 la primera sala de exhibición estable en El Cairo. Aunque las estimaciones varían sensiblemente según las fuentes consultadas, parece que en 1908 eran 11 las salas en funcionamiento (5 en El Cairo, 3 en Alejandría y otras 3 en Port Said, Assiut y Mansura), habiéndose cuadruplicado ya ese número a mediados de los años veinte. Todas estas salas, propiedad de particulares o de compañías extranjeras (Pathé, Gaumont, pero también firmas comerciales -*Chocolat Poulain*, *Cigarettes Matossian*- que regalaban las entradas con la venta de sus productos), ofrecían invariablemente filmes franceses o norteamericanos, toda vez que la producción autóctona llegaría con cierto retraso y una notable timidez.

Al parecer fue un empresario francés llamado Delagarne el artífice, en 1912, del primer film rodado en suelo egipcio (si bien contratando para ello a un operador extranjero). Su propósito inmediato era que la película sirviera como publicidad para el cabaret que regentaba en Alejandría, pero tal rodaje fue de hecho el punto de partida de una serie de filmes que bautizaría con el nombre genérico de **Dans les rues d'Alexandrie** ("En las calles de Alejandría"). Los fotógrafos del rey Fuad I también cultivarían este género en la década de los veinte, mientras que diversos cineastas italianos (Rossi, Ricelli, Osato) inaugurarían por separado la producción de cortometrajes

Qubla fis sahraa ("Un beso en el desierto", 1927), de Ibrahim y Badr Lama

de ficción en 1917-18 bajo los auspicios de la *Banca di Roma*, promotora de una efímera sociedad italo-egipcia de producción cinematográfica que no conocería ningún éxito señalado. Sólo en 1922 irrumpiría en escena un realizador egipcio, Mohamed Bayumi, recién llegado de Alemania con una cámara bajo el brazo: **Al-bash katib** ("El funcionario"), su primer film (de tan sólo treinta minutos de duración), narraba en clave melodramática la caída en desgracia de su protagonista como consecuencia de haber sido seducido por una bailarina. Dos años después, la Banca Misr, liderada por Talaat Harb, comienza a interesarse por la creación de una auténtica industria cinematográfica egipcia a gran escala, capaz de competir con las producciones extranjeras. Habría que esperar, sin embargo, a finales de 1927 para que el primer largometraje egipcio viera por fin la luz.

Para entonces El Cairo había reemplazado ya a Alejandría como centro de la actividad cinematográfica egipcia, y ésta había adquirido una repercusión suficientemente notable como para suscitar reacciones adversas en ciertos medios religiosos. En general, las críticas apuntaban a la utilización de pasajes coránicos en los intertítulos de las películas, pero la hostilidad adquirió perfiles más acusados en 1925 a raíz de un proyecto alemán de transposición a la pantalla de la vida de Mahoma, que según parece contaba con el apoyo entusiasta del presidente turco Mustafa Kemal. El film nunca llegaría a rodarse, alarmados sus inspiradores por el alcance de la virulenta campaña orquestada por los sectores más conservadores de Al-Azhar y la prensa cairota. Pero el comienzo de la producción egipcia estaba próximo, y así el año 1927 conocería el estreno de los dos primeros largometrajes de ficción realizados en Egipto.

El estreno del film **Leila** ("Leila") en el cine Metropol de El Cairo el 16 de noviembre de 1927 es unánimemente considerado por los historiadores como el auténtico acta de nacimiento del cine egipcio. En rigor, poco antes se había producido ya el estreno en Alejandría de otro film, **Qubla fis sahraa** ("Un beso en el desierto"), obra de los hermanos Ibrahim y Badr Lama -realizador y productor, respectivamente-, dos inmigrantes chilenos de origen palestino o libanés recién llegados a Egipto. Sin embargo, el rodaje de **Leila** había comenzado antes y sus equipos técnico y artístico eran enteramente

egipcios: por este motivo los historiadores están de acuerdo en conferir a este film el honor de ser el primer largometraje egipcio. **Leila** fue realizado por Stephan Rosti para una nueva compañía de producción impulsada por el dramaturgo de origen turco Wedad Orfi y respaldada por capital francés. La máxima inspiradora del proyecto fue, sin embargo, la famosa actriz Aziza Amir, desdoblada aquí en productora y, por supuesto, estrella del film. Ella era Leila, la joven campesina que tras haber sido seducida por un beduino (que luego la abandona para fugarse a los Estados Unidos con una americana) marcha a El Cairo, embarazada, para pasar todo tipo de penalidades hasta que al final su hijo muere durante el parto. Melodrama desaforado, interpretado por actores procedentes del teatro todavía poco familiarizados con el nuevo medio, **Leila** no tiene otro interés que el puramente arqueológico, pero sin duda fue la empresa más ambiciosa acometida por la incipiente cinematografía egipcia hasta la fecha y el obligado punto de referencia para ulteriores empeños.

La producción egipcia se inauguraba, pues, en el mismo momento en que en los Estados Unidos se estaba presentando ya el cine sonoro. Hasta la introducción de éste en Egipto en 1932 fueron trece los largometrajes mudos rodados en el país, componiendo así una exigüa producción para un período por lo demás ciertamente breve (cinco años). La cumbre del cine mudo egipcio, y tal vez el único film estimable desde el punto de vista artístico, es **Zeinab** ("Zeinab"), realizado por Mohamed Karim en 1930. Karim, que había aprendido el oficio en Italia y Alemania -donde al parecer asistió al rodaje de **Metrópolis** (*Metropolis*, 1926)-, abordó en este film la primera adaptación literaria del cine egipcio, tomando como base la novela homónima de Mohamed Hussein Heikal publicada una quincena de años antes. Drama rural de corte realista, no exento de algunos leves apuntes sociales, **Zeinab** cosechó un éxito extraordinario e hizo de Karim la máxima figura del cine egipcio del momento.

El nombre de Karim estaría asimismo asociado a la llegada del cine sonoro en Egipto. Las primeras iniciativas en este sentido consistieron sencillamente en la sincronización con discos fonográficos: Shukri Madi experimentó tal solución en su film **Tahta dau al-qamar** ("Al claro de luna", 1930), pero el fracaso fue rotundo. Dos años después el italiano Mario Volpi y Mohamed Karim procedieron a post-sincronizar sendos filmes en París, obteniendo mejores resultados desde el punto de vista técnico, si bien la acogida por parte del público fue muy diversa. El film de Volpi, **Anshudat al-fuad** ("La canción del corazón", 1932), tuvo una tibia acogida debido a la inadecuada imbricación de los larguísimos números musicales en la trama; en cambio, **Aulad az-zawat** ("Hijos de aristócratas", 1932), de Karim, fue un gran éxito en razón de la mayor competencia de su realizador a la hora de integrar los números musicales. Habría que esperar, sin embargo, a 1933 -una vez que un ingeniero electrónico de origen húngaro, Mohsen Szabo, patentara su propio sistema de sincronización- para que el cine sonoro remontara el vuelo en Egipto. Ello sucedió nuevamente de la mano de Mohamed Karim, quien contó con un protagonista de excepción para su nuevo film, **Al-warda al-baida** ("La rosa blanca", 1933): el ya famoso cantante Mohamed Abdelwahab. Abdelwahab se tomó muy en serio la tarea de adaptar los ritmos y canciones orientales al nuevo medio de expresión, reduciendo o suprimiendo las tradicionales oberturas y acortando en general la duración de los temas para facilitar su mejor integración en la trama del film. Con **Al-warda al-baida** había nacido el musical egipcio.

El futuro del cine sonoro parecía, pues, ya asegurado cuando Talaat Harb (el director general de la Banca Misr, que desde hacía más de una década venía mostrando su interés por las posibilidades comerciales del cine) decidió impulsar su ambicioso proyecto: la creación de unos modernos estudios de producción en El Cairo. Las obras comenzaron en 1934 y el 10 de octubre del siguiente año, en una solemne y multitudinaria ceremonia, quedaban inaugurados los Estudios Misr. Paralelamente a la construcción del estudio, Harb había enviado a Europa a algunos jóvenes becarios con objeto de que recibieran la formación necesaria para garantizar el alto nivel de sus futuras producciones: en París estudió el que sería gran pilar de los Estudios Misr, Ahmed Badrakhan, y en Berlín los operadores Mohamed Abdelaziz y Hassan Murad (otros jóvenes cineastas que se encontraban ya en Alemania, como el realizador Niazi Mustafa, el técnico de sonido Mustafa Wali o el decorador Walieddin Sameh, serían igualmente reclutados por los Estudios Misr). Además, a finales de 1934 Harb hizo venir de Alemania a Fritz Kramp, que se convertiría en uno de los

principales realizadores y directivos de los nuevos estudios. Fue precisamente Kramp el responsable del primer film producido en los Estudios Misr, **Weddad** ("Weddad", 1936), contando con Badrakhan como ayudante y Um Kulzum como estrella.

El éxito -extraordinario- de **Weddad** no sólo inauguró la carrera cinematográfica de Um Kulzum, sino que aseguró de un plumazo el liderazgo de los Estudios Misr en la industria cinematográfica egipcia. Sin embargo, otros estudios (Lama, Ramsés y Nassibian eran los existentes antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial) amenazaban su incipiente hegemonía en un mercado en franca expansión: la producción se cuadruplicaría en tan sólo cinco años (1932-1937), y el número de salas de exhibición iba espectacularmente en aumento (más de un centenar en 1936). Talaat Harb no estaba dispuesto a correr demasiados riesgos y la producción de los Estudios Misr se decantó desde el primer momento hacia géneros y fórmulas seguras. Películas históricas como **Lashin** ("Lashin", Fritz Kramp, 1939) serían ciertamente excepcionales en el marco de la produción de los Estudios, que -al margen del noticiario bimensual supervisado por Hassan Murad- se concentrarían en la producción de musicales y, a raíz del éxito de **Salama fi jair** ("Salama está bien", Niazi Mustafa, 1937), comedias al servicio de la *nokta*, el peculiar sentido del humor cairota, eminentemente verbal. La apuesta de Harb se reveló afortunada y de este modo, a lo largo de la década de los treinta, el espectacular desarrollo del cine egipcio abriría las puertas a su período de máximo esplendor.

Weddad ("Weddad", 1936), de Fritz Kramp

2. El esplendor del cine egipcio

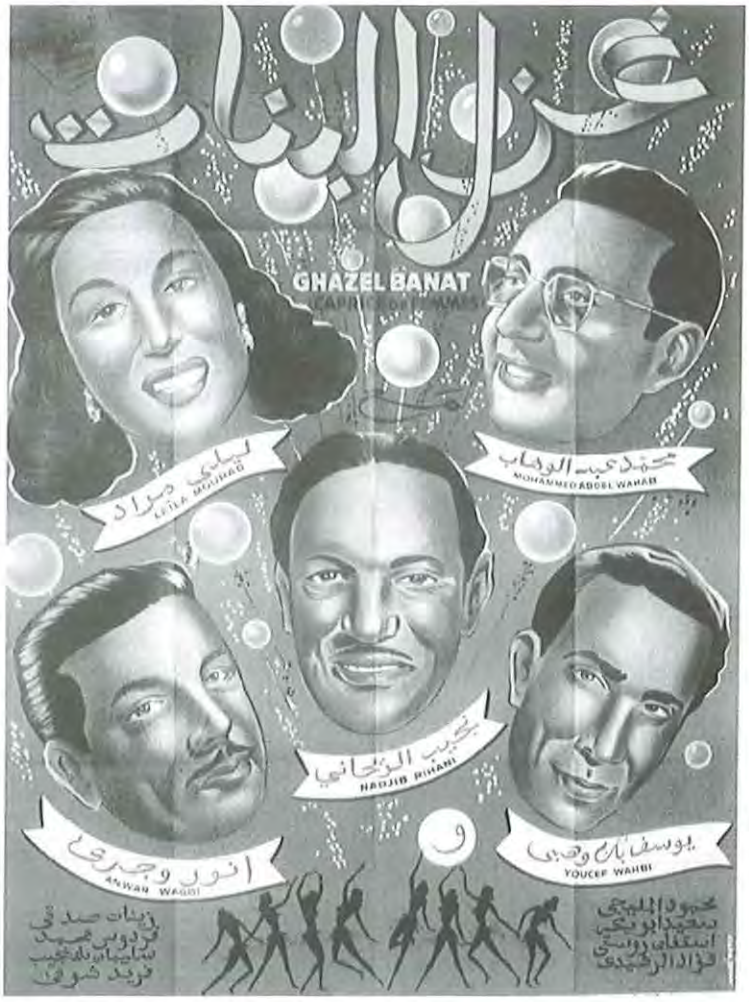
El cine egipcio se decantaba, pues, por la vía del espectáculo y parecía dispuesto a hacer de la comercialidad su bandera. Los modelos a imitar -incluso bajo la fórmula de *remakes* de películas de gran éxito, añadiendo superficiales toques locales para mejor acomodarlos al gusto del público- fueron siempre el cine comercial francés y, sobre todo, norteamericano, sin que se aprecie eco alguno de las vanguardias alemana, soviética o incluso francesa. Es cierto que esta tendencia al conservadurismo de las más probadas fórmulas comerciales tuvo algo que ver con la voluntad de los productores de eludir cualquier clase de conflicto con la censura, pero no lo es menos que éste fue sólo un factor secundario. Productores y realizadores egipcios abrazaron, prácticamente sin excepción, un credo que exaltaba por encima de todo el entretenimiento y la evasión. Así, Ahmed Badrakhan, cabeza de filas de los Estudios Misr, podía escribir en 1936: *"Está comprobado que las historias que se desarrollan en medios humildes, como son el de los obreros o los campesinos, no alcanzan sino un éxito muy limitado. Pues, en efecto, el cine se basa fundamentalmente en los decorados, y las masas populares, que constituyen la inmensa mayoría de los espectadores cinematográficos, no desean reencontrar los decorados en los que viven todos los días. Por el contrario, la gente del pueblo sueña con asomarse a aquellos ambientes que desconoce y de los que a veces sólo tiene noticias a través de las novelas. Por más que les ofrezcamos un drama intenso y bien construido, con una intriga atractiva, la película no les gustará si en ella se encuentran con los decorados y el ambiente en que transcurre su vida cotidiana".* Y tras detallar algunos escenarios apropiados para un film que busque el reconocimiento del público y el éxito en taquilla (teatros, cabarés, casinos, hoteles, playas, hipódromos...), Badrakhan concluye su lección: *"Hay que buscar una historia de amor entre dos hombres que se disputan a una mujer o, todavía mejor, de dos mujeres que desean al mismo hombre y rivalizan por conquistarle y casarse con él. Esto es lo más apropiado para el cine. En conclusión, un*

buen guión es aquél que presenta una historia de amor y celos entre tres o cuatro personajes en una bella ciudad, en el interior de espléndidas mansiones y durante un lapso temporal breve, en el cual diversos obstáculos naturales y accidentales ponen en peligro la felicidad -o incluso la vida- de los protagonistas, quienes deben superarlos para finalmente disfrutar de la merecida felicidad". Toda una declaración de principios, la fórmula definida por Badrakhan sería seguida a pies juntillas por la plana mayor de los realizadores egipcios de la época.

De este modo, la industria egipcia -configurada en los años treinta bajo los auspicios de los Estudios Misr y boyante al menos hasta la década de los sesenta- vino claramente a definir lo que cabría caracterizar como "paradigma clásico" del quehacer cinematográfico en el mundo árabe. Teniendo en cuenta que la producción egipcia representa nada menos que el 85% del total de los filmes realizados en éste a lo largo de la historia, podrá colegirse con facilidad hasta qué punto dicho modelo ha constituido durante décadas el punto de referencia obligado para todos los cineastas árabes, sea para imitarlo sin ambages o, por el contrario, en fechas más recientes, para rechazar frontalmente su papel de fabricantes de ficciones puramente escapistas. Este cine eminentemente comercial, producido mediante financiación privada -la banca o avispados empresarios deseosos de redondear así sus beneficios en otros sectores- y que por encima de todo busca amortizar en taquilla las inversiones, no dudando para ello en recurrir a fórmulas seguras y a fomentar la configuración de un *star-system* que habrá de operar como el más poderoso de los reclamos ante el público, conocerá en los años de la posguerra su mayor período de esplendor.

Diversas circunstancias contribuyen a esta súbita expansión de la industria cinematográfica en la segunda mitad de la década de los cuarenta (una gran acumulación de capital por parte de algunos sectores sociales comprometidos en lucrativas actividades, no necesariamente legales, durante la contienda; el bajo coste de la producción de películas; el aumento de la capacidad adquisitiva de un público urbano ávido de entretenimientos; etc.), momento en que se produce un espectacular desarrollo cuantitativo de la producción. Atraídos por las millonarias ganancias proporcionadas por el cine -no era en absoluto infrecuente que películas que costaban cinco o diez mil libras recaudaran más de cien mil-, numerosos empresarios se reconvierten en productores en la segunda mitad de los cuarenta, y así las 24 compañías de producción activas durante la guerra se habían cuadruplicado en vísperas de la revolución nasserista. Naturalmente muchas de ellas no buscan sino un negocio fácil y, tras breves períodos de operación, se disuelven y reinvierten sus ganancias en otros sectores, pero con todo la ebullición de la industria cinematográfica es tan notable que pasa a convertirse en la segunda fuente de riquezas para el país (después del algodón). A las propias exigencias del mercado interno se sumarán así las no menos determinantes de los vitales mercados extranjeros: habida cuenta de que aproximadamente el 60% de los beneficios obtenidos por una película derivaban en esta época de la exportación (30% al Magreb y otro 30% a Oriente Medio), los productores egipcios tenían buenas razones para plegarse a los requerimientos de los distribuidores franceses y libaneses que canalizaban dicho negocio.

La firme decantación hacia un cine escapista de alta rentabilidad comercial se vio reforzada además por los efectos de la promulgación de un férreo código de censura en 1947. Inspirado explícitamente en el modelo norteamericano, el código egipcio no tuvo inconveniente en reforzar algunos aspectos. De este modo, quedaba terminantemente prohibida la presentación "negativa" de los barrios populares y la vida del campesinado, así como de todo lo que pudiera incitar a la criminalidad o el desorden social: como consecuencia de ello el cine egipcio clásico se caracterizará por una manifiesta irrealidad social, eludiendo consciente y decididamente el tratamiento de cuanto el público encontraba de hecho fuera de las paredes de las salas de exhibición. Ambientes sofisticados, lujosos decorados, personajes de la alta sociedad intercambiando saludos en francés y bailando rumbas con sus más elegantes galas... Ése es el perfil arquetípico de una nutrida serie de películas en las que los campesinos, por ejemplo, no aparecían sino como comparsas en los números musicales (el proletariado urbano sencillamente no existía para los cineastas egipcios, aun cuando paradójicamente el 85% del público de la década de los cincuenta siguiera concentrándose de forma exclusiva en El Cairo y Alejandría). La censura política presentaba, por lo demás, un grado de definición mucho mayor que el que estas prohibiciones genéricas pudieran sugerir, y ni siquiera las grandes estrellas escapaban a su actividad: Tahia



Gazl al-banat ("Coqueteos de muchachas", 1949), de Anwar Wagdi

Karioka fue detenida en 1953 acusada de ser comunista, mientras que en 1956 -durante el conflicto con Israel- la también actriz y bailarina Leila Murad vio momentáneamente boicoteada la exhibición de todas sus películas en Oriente Medio ante la presunción de que pudiera haber estado colaborando con la causa sionista. Aunque ya durante el reinado de Faruk se habían prohibido los filmes de Danny Kaye y Mickey Rooney por sus manifiestas simpatías hacia ésta, el régimen nasserista intensificará su actitud vigilante incluyendo en la lista negra a Elizabeth Taylor, Otto Preminger y Paul Newman, entre otros: incluso **Sansón y Dalila** (*Samson and Delilah*, Cecil B. De Mille, 1949) será prohibida en Egipto por la inconveniencia de hacer de un hebreo un héroe...

La revolución nasserista de 1952 no supuso, contra lo que a veces haya podido afirmarse, una inflexión en el desarrollo del cine egipcio. En realidad, hasta la campaña de nacionalización de la industria en la década de los sesenta la única novedad significativa fue el nacimiento de un vigoroso cine de corte realista, secundado a veces por un mucho más tímido tratamiento de temas políticos bajo el ropaje de las exaltaciones patrióticas. Salah Abu Seyf, Yussef Chahine y Tawfiq Salah inaugurarán esta escuela realista que, pese a históricas excepciones como **Al-azima** ("La determinación", Kamal Selim, 1939) o **As-suq al-asuad** ("El mercado negro", Kamal al-Telemsani, 1945), carecía de cualquier tradición en el panorama del cine egipcio. Aunque Abu Seyf y Chahine habían debutado antes del advenimiento del nuevo régimen, será en el marco de éste cuando reorienten su carrera hacia un cine de inspiración realista. Antiguo montador en los Estudios Misr, Abu Seyf se revela con **Lak yaum ya dalim** ("Llegará tu día", 1952), un melodrama inspirado en Zola cuyo guión escribió Naguib Mahfuz, y **Al-ustaa Hassan** ("El capataz Hassan", 1952), explícita visión del conflicto de clases con una perceptiva plasmación de la vida cotidiana en los barrios populares cairotas (que no pudo sino tener serios problemas con la censura de Faruk), para proseguir en el período nasserista con obras fundamentales como **Raya wa Sakina** ("Raya y Sakina", 1953), **Al-wahsh** ("La bestia", 1954), **Shabab imraa** ("La juventud de una mujer", 1956), **Al-futuwa** ("El matón", 1957) o la admirable **Bidaya wa nihaya** ("Principio y fin", 1960). Colaborando frecuentemente con Mahfuz, Abu Seyf se acerca en estos títulos a un mundo rigurosamente inédito en las pantallas egipcias (el de los terratenientes rurales, los mayoristas en los grandes mercados o incluso el hampa urbano) y que no encontrará fácilmente continuadores.

Formado en los Estados Unidos y procedente del cine comercial, Yussef Chahine también deriva hacia el melodrama con ribetes sociales a mediados de los cincuenta, pero ni **Siraa fil wadi** ("Duelo en el valle", 1954) ni **Siraa fil minaa** ("Duelo en los muelles", 1956) están a la altura de los brillantes trabajos de Abu Seyf. Muy distinto es el caso de **Bab al-Hadid** ("Estación central", 1958), extraordinario fresco costumbrista al hilo de un incisivo estudio sobre la represión sexual en la sociedad egipcia, que es uno

de los grandes hitos del cine del período nasserista. En cuanto a Tawfiq Salah -también formado en la cantera de los Estudios Misr-, logra realizar su primer film, **Darb al-mahabil** ("El callejón de los necios"), en 1955 gracias a la colaboración de Naguib Mahfuz, a quien debe sin duda su incisivo acercamiento al microcosmos de una modesta barriada cairota: el fracaso comercial del film condenará, sin embargo, a su autor a siete largos años de inactividad, por lo que su contribución al desarrollo del cine egipcio se ve limitada y diferida. El caso de **Darb al-mahabil** pone de relieve, por lo demás, la precariedad de este cine realista, casi siempre presentado bajo el envoltorio del melodrama tradicional y realizado con el concurso de grandes estrellas (por ejemplo, la pareja Omar al-Sharif / Faten Hamama en los mencionados filmes de Chahine) para hacerlo así más accesible a un público cuyos gustos seguían siendo harto convencionales.

Lo mismo puede decirse de una llamativa serie de filmes patrióticos que, auspiciados por el nasserismo, ven la luz en estos años y representan una primera y timidísima aproximación al mundo de la política en el contexto del cine egipcio. Títulos como **Mustafa Kamil** ("Mustafa Kamil", Ahmed Badrakhan, 1952) o **Port Said** ("Port Said", Ezzedin Zulfiqar, 1957) se adscribirían a un retórico discurso anti-colonialista, del mismo modo que **Rudda qalbi** ("Devuélveme mi corazón", Ezzedin Zulfiqar, 1958) se erige en una nada velada exaltación del régimen nasserista. Por su parte, **Ard as-salam** ("Tierra de paz", Kamal al-Sheikh, 1957) aborda por vez primera -aunque de forma muy superficial- la cuestión palestina, mientras que Chahine glosa con pasión el proceso de independencia de Argelia en **Gamila al-gazairiya** ("Gamila, la argelina", 1958). Pero, analizada con cierta perspectiva, esta preocupación política se revela un tanto epidérmica: no sólo algunos de los cineastas más críticos encuentran serios problemas en su trabajo (como Abu Seyf, boicoteado por la industria a finales de los cincuenta, por lo que se ve obligado a rodar algunos vulgares filmes comerciales), sino que el número de películas políticas realizadas en este período es decididamente insignificante. Por el contrario, la boyante industria está en condiciones de promover nuevos géneros (policíaco, particularmente de la mano de Kamal al-Sheikh), mientras que el cine musical conoce curiosamente su máximo período de esplendor, siempre conforme a los planteamientos tradicionales. El cine egipcio de los años cincuenta prolonga abiertamente las tendencias de la década anterior y sólo con algún retraso comenzará a acusar los importantes cambios sociales acaecidos a raíz de la revolución nasserista.

Uno de los más notables efectos del desarrollo económico de la posguerra fue sin duda el éxodo rural y el consiguiente crecimiento de la población urbana (El Cairo, por ejemplo, crece en un 60% entre 1937 y 1947), que constituía el público mayoritario para los espectáculos cinematográficos. En los años cincuenta, aproximadamente la mitad de la población de las grandes urbes acudía al cine al menos una vez por semana -con independencia de la clase social a la que perteneciera-, configurando así una forma de entretenimiento popular únicamente superada por la onmipresente radio (escuchada diariamente en las ciudades por un 80% de la población). De este modo, el número de espectadores crece exponencialmente en pocos años -los 42 millones de entradas vendidas en 1946 se convierten en 92 en 1952-, proceso que lógicamente encuentra su correlato en la proliferación de nuevas salas: 315 en 1952 frente a las 194 existentes tan sólo tres años antes. Durante casi una década, pues, la poderosa inercia de la industria cinematográfica egipcia mantuvo a ésta impermeable a cualesquiera avatares políticos. Las estructuras de producción, siempre en manos privadas, no conocieron ninguna modificación sustancial, y ni siquiera la penetración del cine norteamericano (alrededor del 70% de los filmes estrenados) se vio alterada a lo largo del período nasserista. Habría que esperar a los años sesenta para que el cine egipcio ensayara una primera y ambiciosa tentativa de renovación.

Aunque ya en 1957 se había creado una Organización para la Promoción de la Industria Cinematográfica, dependiente del Ministerio de Cultura, la verdadera remodelación de las estructuras del cine egipcio no llegaría sino con la campaña de nacionalizaciones iniciada en 1960. El mencionado organismo había contribuido ciertamente a la difusión de la cinematografía egipcia en el extranjero por medio de una gran ofensiva en los festivales internacionales y la puesta en marcha de una no menos vigorosa política de coproducciones (con Italia, Hungría, Alemania, Gran Bretaña, Francia y hasta Japón), pero apenas había tenido impacto en el interior. La Organización General del Cine, creada en 1961, constituyó el primer gran sig-

An-Nasir Salah ad-Din ("Saladino, el victorioso", 1963), de Yussef Chahine

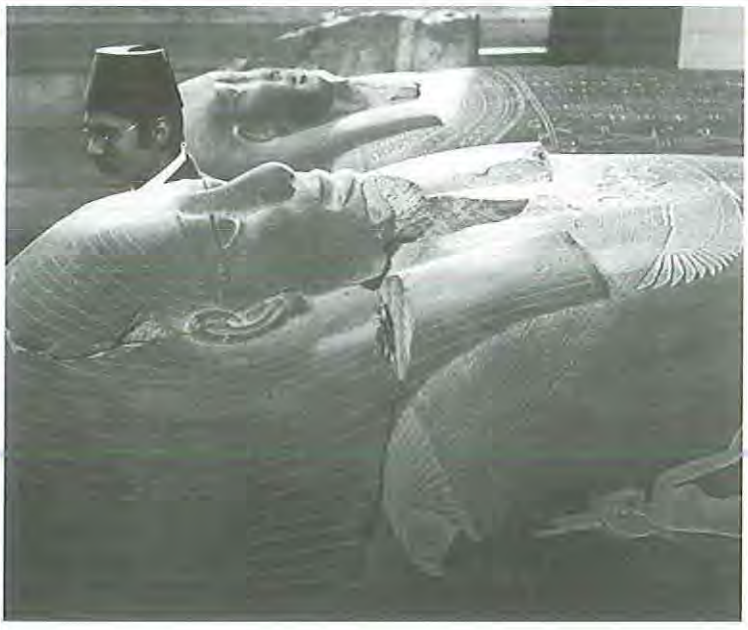
no de interés gubernamental por el sector de la producción cinematográfica. Prácticamente todos los estudios fueron nacionalizados -sólo los modestos Estudios Nassibian siguieron en manos privadas- e idéntica suerte corrieron numerosas salas de exhibición. De este modo, el Estado entra abiertamente en la producción cinematográfica a comienzos de los sesenta, complementando su actuación con otras medidas relevantes: inauguración del gran complejo de la Ciudad del Cine dentro de la Ciudad de las Artes en Giza (1964), reorganización de la exhibición bajo el sector público (1964), creación del Centro Nacional de Cine Documental (1967), etc. Como resultado de tales iniciativas, todos los grandes filmes egipcios de este período serán producidos por el sector público.

Aunque no el primero de los filmes producidos por el Estado en los años sesenta, **An-Nasir Salah ad-Din** ("Saladino, el victorioso", Yussef Chahine, 1963) es ciertamente el primero realmente importante y representativo de la nueva era que las autoridades egipcias pretendían abrir en la cinematografía nacional. Imbuido de la ideología panarabista común a otras obras del momento -por ejemplo, **Gamila**, del propio Chahine-, **An-Nasir Salah ad-Din** inaugura la serie de superproducciones históricas realizadas en los años posteriores, si bien su discurso se desdobla claramente en una metafórica exaltación de Nasser que confiere al film una extraordinaria dimensión ideológica. La Organización Nacional del Cine producirá otras tres importantes obras de Chahine: **Fagr yaum gadid** ("El alba de un nuevo día", 1964), **Al-ard** ("La tierra", 1968) y **Al-ijtiyar** ("La elección", 1970). **Al-ard**, adaptación de una famosa novela de Abderrahman Cherkaui centrada en los conflictos agrarios de los años treinta, es uno de los mejores y más combativos filmes de Chahine, muy representativo de su particular momento histórico. Lo mismo sucede con **Al-Qahira zalazin** ("El Cairo, años treinta", 1966) y **Al-qadiya 68** ("El proceso 68", 1968), de un recuperado Salah Abu Seyf: si aquélla era una lúcida evocación del movimiento nacionalista anti-británico no exenta de posibles extrapolaciones al contexto actual, por lo que tuvo algunas dificultades con la censura, ésta ofrecía en cambio una visión muy crítica de la situación del momento y fue sencillamente censurada "de facto" al bloquearse su exhibición. Los conflictos de las producciones estatales con la censura se convirtieron, paradójicamente, en la norma, y así también Tawfiq Salah, que pudo volver a la realización gracias al apoyo del sector público, tuvo problemas con dos de los cuatro filmes que realizó para éste:

Al-mutamarridun ("Los rebeldes", 1966), una virulenta crítica del nasserismo, estuvo retenida dos años antes de poder estrenarse, mientras que **Zuqaq as-sayyid al-Bulti** ("El callejón del señor Bulti") fue fulminantemente prohibida y forzó a su autor a emigrar a Siria en busca de mejor fortuna. Un último exponente de esta profunda contradicción en la producción estatal es el del también veterano Kamal al-Sheikh, quien realiza en estos años sus dos mejores obras: **Ar-ragul alladi faqada zillahu** ("El hombre que perdió su sombra", 1968), ajustada denuncia del arribismo político con veladas implicaciones contemporáneas, y **Miramar** ("Miramar", 1969), personal adaptación de la novela homónima de Naguib Mahfuz que sólo logró ver la luz gracias a la intervención personal de Nasser.

Durante los años sesenta el sector público respaldó -siquiera de esta forma un tanto conflictiva- la producción de los más prestigiosos realizadores egipcios: incluso cineastas habitualmente decantados hacia el cine comercial, como Henry Barakat o Fatin Abdelwahab, dieron así sus mejores frutos con películas como **Al-haram** ("El pecado", 1964) e **Imraati mudir am** ("Mi mujer es director general", 1965), respectivamente. Sin embargo, la esperada renovación generacional no se produjo espontáneamente, y ello daría lugar a buen número de críticas al final de la década. En efecto, sólo un 10% de los filmes producidos por el Estado a lo largo de ésta venían firmados por nuevos realizadores, invalidando así la meritoria labor del Instituto Superior de Cinematografía, fundado en 1959 y cuya primera promoción (1963) apenas había encontrado otro reducto profesional que la televisión. De la televisión procede precisamente uno de los pocos jóvenes realizadores que logra debutar bajos los auspicios del sector público, Hussein Kamal. **Al-bustagi** ("El cartero", 1968), su segundo largometraje, es una de las obras capitales del nuevo cine egipcio, si bien la crisis de los setenta empujará progresivamente a Kamal hacia un cine comercial poco exigente. El otro gran joven realizador lanzado por la Organización General del Cine es Shadi Abdessalam, revelado en 1969 con su magnífica **Al-mumia** ("La momia"), un film tan original como elaborado, que fue saludado en su momento como el heraldo de una nueva época en esta cinematografía. Pero, en parte por la creciente crisis del sector y en parte por su alto nivel de auto-exigencia, Abdessalam no volvió a rodar ningún nuevo largometraje antes de su prematuro fallecimiento en 1986, y de este modo su posible impacto sobre las nuevas generaciones se vio limitado a esta obra singular.

El notable éxito de la Organización General del Cine en la promoción de un cine de calidad en la década de los sesenta no se correspondió, pues, con un auténtico relevo generacional, ni -lo que es más importante- sus iniciativas pueden ser consideradas tan afortunadas desde otros puntos de vista. Así, por ejemplo, las nacionalizaciones de 1963 tuvieron como efecto inmediato la paralización de la producción por parte de las compañías privadas, que prefirieron mantenerse a la expectativa hasta hallar una fórmula que les permitiera mitigar el alcance de dichas medidas. Cinco mil trabajadores de la industria cinematográfica perdieron su empleo y, aunque muchos de ellos se reintegrarían a la actividad bajo la égida de la Organización General del Cine, la vitalidad del sector no dejó de resentirse. La irrupción de la televisión, que comenzó a emitir en julio de 1960, representó por lo demás una dura competencia en un momento en que los costes de producción habían aumentado drásticamente (hasta un 80% con respecto a la década anterior). Incluso las exportaciones comenzaron a decrecer en virtud de factores muy diversos, entre ellos las reticencias de los países árabes más moderados



Al-mumia ("La momia", 1969), de Shadi Abdessalam

Al-usfur
("El gorrión", 1972),
de Yussef Chahine

frente a las producciones de la "década socialista" y los conflictos puntuales con algunos estados como Túnez (1964-1965) o Siria (tras la disolución de la República Árabe Unida). Habida cuenta de que tradicionalmente el 90% de las exportaciones tenían por destinatario al mundo árabe, no es difícil evaluar el alcance de estos reveses, que en los años setenta terminarán por reducir al 35% los beneficios obtenidos en los mercados exteriores. Como consecuencia de todos estos cambios la producción comienza a resentirse y el número de salas de exhibición disminuye apreciablemente (395 en 1958; 289 en 1965; 240 en 1970), en parte también por efecto del florecimiento del mercado inmobiliario en las grandes ciudades.

El final de la década de los sesenta augura así una grave crisis industrial que empujará a los productores a buscar refugio en Beirut y llevará incluso a los grandes maestros a buscar apoyos en el extranjero: tras su paso por Siria, Salah recala en Irak; Abu Seyf también rueda una superproducción en este país; Chahine rueda un musical con Fairuz en el Líbano y, a comienzos de los setenta, encuentra en las coproducciones con Argelia la vía para proseguir su carrera con títulos tan memorables como **Al-usfur** ("El gorrión", 1972), penetrante indagación sobre las causas profundas de la derrota de 1967. A la crisis de la industria se une entonces la desmoralización social y política. Es en ese contexto en el que una cincuentena de profesionales del cine constituye en 1968 la *Gamaat as-sinima al-gadida* (Asociación del Nuevo Cine), al socaire en buena medida del reciente nacimiento de la crítica cinematográfica y el movimiento cineclubista. Alentada principalmente por los críticos Samir Farid y Yussef Cherif Rizkallah y por el entonces guionista -y más tarde realizador- Raafat al-Mihi, la *Gamaat* hace público en 1968 un manifiesto en el que muestra su preocupación por el depauperado panorama de la producción y apuesta por el debut de nuevos realizadores capaces de dotar a Egipto de un cine más moderno (en la línea de los "nuevos cines" europeos, ocasionalmente presentados en el cine-club de El Cairo bajo los auspicios de este grupo), así como más comprometido social y políticamente con la realidad del momento. Esta importante labor de agitación cultural no se vería sin embargo correspondida en el plano de la producción, puesto que la *Gamaat* tan sólo logra promover la realización de dos filmes conforme a las directrices trazadas: **Ugnia ala al-mamar** ("Canción en el camino", Ali Abdelkhalek, 1972) y **Zil ala al-ganib al-ajar** ("Sombras en la otra orilla", Ghaleb Shaat, 1972), esforzados pero mediocres acercamientos a la derrota de 1967 y al problema palestino, respectivamente. Para entonces, además, la *Gamaat* prácticamente se ha disuelto como consecuencia de los importantes cambios sobrevenidos en la sociedad egipcia: tras la muerte de Nasser en 1970, Anwar

al-Sadat anuncia su política de *infitah* (apertura económica), y uno de sus primeros efectos es la retirada del sector público de la producción cinematográfica. La comparecencia en el Festival de Damasco de 1972, pese a su gran resonancia, representará el canto de cisne de la *Gamaat*, considerada por otros cineastas árabes demasiado tibia en sus propuestas, en tanto que las vertiginosas transformaciones internas le hacen perder el rumbo.

El público egipcio, por su parte, había permanecido bastante fiel a sus gustos tradicionales aun en esta década de agitación: el extraordinario éxito de **Abu fauqa as-shagara** ("Mi padre encaramado a un árbol", Hussein Kamal, 1969), una comedia interpretada por el famoso cantante Abdelhalim Hafez, que es sin duda el film más popular de este período, así lo confirma. Cerrando abruptamente las experiencias socialistas de los años sesenta, la *infitah* promovida por Sadat no tardó en tener sus efectos en el campo cinematográfico. Por un lado, los productores pusieron manos a la obra para recuperar a un público que, en el mercado interior, la televisión les había robado, así como para reconquistar el dañado mercado exterior: los géneros y fórmulas más comerciales conocieron entonces una nueva edad de oro, en detrimento de proyectos más ambiciosos o arriesgados. Por otro, el sector de la distribución y la exhibición orquestó una campaña en la misma línea, apostando decididamente por títulos comerciales de rentabilidad inmediata: junto a las clásicas películas norteamericanas, siempre exhibidas en los mejores cines (relegando cada vez más a las producciones nacionales a las salas de barrio), los filmes indios comienzan a inundar el mercado con un éxito más que considerable. El esperado "nuevo cine" egipcio nace así en difíciles circunstancias económicas, y debe además bregar con el recrudecimiento de la censura bajo el mandato de Sadat. Incluso cineastas consagrados como Chahine sufren en sus carnes estas cortapisas: la magnífica **Al-usfur** es prohibida durante más de un año, estrenándose finalmente con varios cortes y sin apenas publicidad en un cine de la periferia de El Cairo. El nuevo régimen apoya en cambio una serie de títulos abiertamente críticos con el nasserismo: **Arrasala la tazal fi gaibi** ("La bala está aún en mi bolsillo", Husam al-Din Mustafa, 1973), historia de un héroe de la guerra contra Israel que regresa a casa para vengarse del hombre que violó a su novia -el cual es identificado con la ideología nasserista-, es la obra paradigmática a este respecto, pero también secundan tal discurso obras como **Al-wafaa al-azim** ("La fiel lealtad", Hilmy Rafla, 1974) o incluso **Al-Karnak** ("Café Karnak", Ali Badrakhan, 1975), cuando menos por la instrumentalización de su denuncia de la represión en medios universitarios por parte del gobierno de Sadat.

Las jóvenes promesas del cine egipcio aciertan no obstante a ofrecer algunas obras de interés caracterizadas por su mayor contacto con la realidad social. La situación legal de la mujer es tratada, entre otros, por Said Marzuq en su interesante **Uridu hall** ("Quiero una solución", 1974), pero sin duda será la denuncia de la corrupción en los más diversos ámbitos de la sociedad egipcia la que centre la atención de estos jóvenes cineastas. Así, el propio Marzuq denunció vigorosamente el tráfico de influencias y el abuso de poder en **Al-muznibun** ("Los culpables", 1975); Mamduh Shukry mostró en **Zair al-fagr** ("El visitante del alba", 1973) la actuación de servicios policiales paralelos (razón por la cual el film estuvo prohibido durante dos años, estrenándose finalmente con media hora de cortes); Ali Badrakhan denuncia en **Ahl al-qimma** ("Alta sociedad", 1981) la corrupción de la policía portuaria... Como no podía ser menos en un período de confusión económica en el que la recuperación de la burguesía corre pareja a las estrecheces de las clases populares, numerosos filmes denuncian también la corrupción fi-

Zaugat ragul muhim ("La esposa de un hombre influyente", 1987), de Mohamed Khan

nanciera, sobre todo al final del período: **Wa qudiyat dud maghul** ("Proceso contra un desconocido", Midhat al-Sabai, 1981) critica apenas veladamente y en clave satírica los oscuros intereses financieros del régimen de Sadat, mientras que **Intabahu ayuha sada** ("Entre caballeros", Mohamed Abdelaziz, 1979), **Al-hubb wahduhu la yaqfi** ("El amor no basta", Ali Abdelkhalek, 1979), la incisiva **Al-arr** ("La venganza", Ali Abdelkhalek, 1982) -con su presentación de un respetable y muy religioso hombre de negocios que resulta basar su fortuna en el tráfico de drogas- o la tardía **Assaalik** ("Los bandidos", Daud Abdel Sayed, 1985), denuncian sin paliativos la corrupción de la clase económica.

Ahl al-qimma ("Alta sociedad", 1981), de Ali Badrakhan

El anunciado "nuevo cine" egipcio no arrojó, a la postre, otro saldo que el de algunas obras importantes debidas a francotiradores que marchaban a contracorriente de las tendencias comerciales de la industria post-nasserista. Su impacto fue mínimo, si bien hay que reconocerles el mérito de haber desbrozado un camino que en fechas más recientes recorrerían con mayor fortuna realizadores como Mohamed Khan, Atef al-Tayeb, Khairy Bishara o Raafat al-Mihi, para los cuales en los años ochenta volverá a acuñarse la expresión "nuevo cine". Pero no por ello el sector cinematográfico recuperará su pujanza de antaño, básicamente por la imposibilidad de amortizar sus productos en sus tradicionales mercados exteriores, ahora sometidos a una galopante piratería videográfica. El clima de desencanto político que siguió a los acuerdos de Camp David, la visita de Sadat a Israel en 1979 y su posterior asesinato en 1981, contribuirían tanto como la situación económica a la creciente tendencia escapista del cine egipcio, apenas quebrada por un puñado de cineastas que milagrosamente logran subsistir en el seno de una industria acomodaticia.

Aunque tal vez no el más dotado, Mohamed Khan es sin duda el más influyente de los realizadores de este grupo. Activo, en realidad, desde finales de los setenta, Khan dará lo mejor de sí mismo una década más tarde con obras como **Haraga wa lam yaud** ("Se fue y no volvió", 1984), **Zaugat ragul muhim** ("La esposa de un hombre influyente", 1987) y **Ahlam Hind wa Kamilia** ("Los sueños de Hind y Kamilia", 1988). Proclive a la presentación de anti-héroes sumidos en perpetuas crisis existenciales, que sin embargo no hacen más que reflejar una situación social sin horizontes, Khan tuvo el acierto de lanzar su cámara a las calles de El Cairo en pos de un cierto "realismo cotidiano" -ejemplificado sobre todo en el último de los filmes citados- y romper con el pesado lastre verbal de buena parte de la producción egipcia. El pesimismo de que hace gala Mohamed Khan se ve superado por el de Atef al-Tayeb, autor de una serie de espléndidas películas que probablemente hacen de él la gran figura del cine egipcio de los ochenta. **Sawak al-utubus** ("El conductor de autobuses", 1983) y **Al-bari** ("El inocente", 1985) revelaron a un cineasta comprometido e inconformista, capaz no obstante de abandonar la gravedad de su registro para brillar a gran altura en la comedia de costumbres: **Al-hubb fauqa hadabit al-haram** ("Amor al pie de las pirámides", 1984), adaptación de un relato de Mahfuz, es uno de los más divertidos filmes egipcios de los ochenta, pero también una de las más incisivas miradas sobre las transformaciones sociales en curso. Acaso no tan brillante, Khairy Bishara contribuirá no obstante a esta revitalización del realismo cotidiano con su estimable **Yaum mur yaum helu** ("Día amargo, día dulce", 1988), mientras que el veterano guionista Raafat al-Mihi se incorporará a esta corriente de

renovación con filmes como **Al-abucat** ("El abogado", 1983) y **Samak, laban, tamr hindi** ("Pescado, leche y tamarindo", 1988), que revelan una vena esperpéntica poco habitual en la cinematografía egipcia.

Por su inexcusable papel como punto de referencia en todo el mundo árabe, estas sucesivas tentativas de renovación del cine egipcio constituyen un capítulo fundamental en la eclosión del llamado "nuevo cine árabe", pero a la hora de hacer balance es justo concluir que el auténtico punto de inflexión de este movimiento ha de buscarse en otras latitudes.

3. El nuevo cine árabe: Magreb

El llamado "nuevo cine árabe" dista mucho de ser un fenómeno exclusivamente magrebí, pero desde una perspectiva global no cabe duda de que fue en esta región donde tuvieron lugar los desarrollos más significativos a lo largo de la década de los setenta. Argelia, Túnez y Marruecos -en diversa medida y con distintos ritmos- alumbraron un tipo de cine que nada debía a los paradigmas clásicos del mundo árabe encarnados por la industria egipcia. De entrada, y a diferencia de Egipto, el "nuevo cine" magrebí es "nuevo" en un sentido literal: no se trata de una renovación, sino de un nacimiento *sensu stricto* en la resaca post-colonial.

Aunque durante el período colonial se rodaron -total o parcialmente- más de un centenar de filmes europeos y norteamericanos en los países del Magreb, las huellas que tales producciones dejaron en el contexto local fueron prácticamente inapreciables. Libia llevó siempre la peor parte: la atención prestada al cine por las autoridades italianas fue muy escasa y así, al producirse la independencia en 1951, apenas existía una veintena de salas en todo el país (de las que una docena se concentraba sólo en Trípoli), destinadas abiertamente al público italiano, por lo que ni siquiera estaban subtituladas en árabe las películas presentadas. En Túnez, Argelia y Marruecos la constante afluencia de equipos de rodaje extranjeros, así como una cierta orientación de las autoridades francesas a la producción local de actualidades y noticiarios, promovió la creación de una mínima infraestructura técnica que, sin embargo, nunca estuvo realmente al servicio del desarrollo de una producción autóctona. De este modo, en 1946 se fundó en Túnez el *Centre Cinématographique Tunisien*, de efímera vida, pues antes de un año fue reemplazado por los Estudios África (70% de capital francés y 30% tunecino): pobremente equipados, sólo sirvieron para el rodaje de filmes publicitarios y noticiarios (las **Actualités Tunisiennes** a partir de 1953) o como platós ocasionales para productoras extranjeras. Paralelamente se creó en Argelia un *Service Cinématographique* (1947) gubernamental, igualmente orientado al cine documental y educativo, cuyas producciones serían exhibidas por todo el país mediante unidades móviles: al margen de esta actividad propagandística, el fomento de la cinematografía brilló por su ausencia y los únicos estudios existentes antes de la independencia eran los de la *Radiodiffusion Télévision Française* en las afueras de Argel. En cuanto a Marruecos, el *Centre Cinématographique Marocain* desempeñará idénticas funciones a partir de 1944 (en 1953 comienza a producir regularmente las **Actualités Marocaines**, con 65 copias semanales en versiones árabe, francesa y española). Sin embargo, el caso marroquí es enormemente interesante por haber alumbrado la única experiencia de producción a gran escala de largometrajes de ficción en todo el África colonial.

La creación de los vastos Estudios de Souissi en las afueras de Rabat (1945) y de los Estudios Cinéophone en Casablanca (1946) no fueron sino la punta de lanza de un ambicioso proyecto franco-marroquí orientado a crear una industria cinematográfica local que pudiera hacer la competencia a los populares filmes egipcios. Una docena de títulos realizados a lo largo de poco más de dos años sería, no obstante, el balance de la iniciativa. Rodados siempre en versión árabe (o, con frecuencia, en doble versión árabe y francesa), estos filmes fueron de forma invariable musicales escapistas para los que los productores no dudaron en reclutar estrellas de las más diversas nacionalidades, como la siria Amal Faruzi, el tunecino Ali Riahi o la turca Nacira Chafik, entre otros muchos. Pero esa Babel cinematográfica no produjo los frutos esperados, en parte por las barreras lingüísticas existentes en el seno del mundo árabe, en parte por la mediocridad de sus producciones y la imposibilidad de competir con la pujante industria egipcia. De hecho, sólo uno de estos filmes, **Kenzi** ("Mi tesoro", Vicki Ivernel, 1947), logró exportarse, exhibiéndose en Pakistán gracias a la mediación de Alexander Korda. Privado así de su mercado potencial en Oriente Medio, el proyecto se reveló de inmediato escasamente rentable y fue abandonado. **La septième porte** ("La séptima puerta", 1947)

y **Noces de sable** ("Bodas de arena", 1948), los dos "filmes de calidad" realizados por André Zwobada a partir de sendas leyendas tradicionales árabes, constituirían así el canto de cisne de tan singular iniciativa.

Los balizadores del desierto (Al-haimun, 1984), de Nacer Khemir

En el plano de la producción la herencia colonial fue, pues, para el Magreb prácticamente insignificante. El verdadero legado recibido por las jóvenes generaciones que accedieron a la independencia en los años cincuenta y sesenta hay que buscarlo, pues, en otro lugar. Así, mientras que el impacto de las escasas producciones locales realizadas bajo el mandato colonial es poco más que anecdótico, el establecimiento de un tupido monopolio en la distribución cinematográfica en la práctica totalidad del continente tendría consecuencias de incalculable alcance para la emergencia de los nuevos cines africanos. Si los gobiernos coloniales no quisieron -o no supieron- sentar las bases para el desarrollo de una industria cinematográfica local, ciertamente hicieron cuanto estaba en sus manos para controlar unos mercados de exhibición que cada vez se revelaban más rentables. Así las cosas, los cineastas magrebíes, formados mayoritariamente en Europa (Francia casi siempre) y carentes de una tradición cinematográfica propia, han de improvisar ésta. Al contrario que sus colegas egipcios -a quienes poco o nada deben-, no han de dialogar con una robusta tradición a la que buscarían sustituir desde el seno de la propia industria, sino que, huérfanos de ésta, son libres de ensayar una escritura mucho más original y adoptar estilos muy diversos. En busca de sus propias fórmulas de expresión cinematográfica, los cineastas magrebíes abandonan los estudios (allí donde los hubiera) para acercarse a la vida cotidiana, rehuyendo el componente literario de buena parte del cine egipcio en aras de un mayor compromiso social y político. En un sentido muy preciso, y de forma no muy distinta a lo que simultáneamente sucede en otros países de Oriente Medio, su cine es un periplo en busca de la identidad árabe a través del alumbramiento de una estética propia.

El nacimiento del cine magrebí se produce en el contexto de la descolonización del norte de África, pero también al tiempo que la nación árabe se ve conmovida por algunos sucesos determinantes. De forma muy particular, la derrota de 1967 frente a Israel marca profundamente a toda una generación de cineastas árabes, para la que los posteriores acontecimientos en Líbano y Palestina no son sino motivos adicionales de desencanto. El nacionalismo árabe encarnado, entre otros, por Nasser, se revela súbitamente una quimera y los jóvenes realizadores difícilmente pueden compartir ya el entusiasmo de algunos de sus predecesores. De ahí que la memoria, la búsqueda de la identidad árabe, emerja como uno de los temas centrales del cine árabe del momento: muy representativas a este respecto son varias de las obras firmadas en estos años por el veterano Chahine -particularmente **Iskandariya lih?** ("Alejandría, ¿por qué?", 1978)-, pero también algunos importantes filmes magrebíes como **Weshma** ("Indicios", Hamid Benani, 1970), **Risala min Sejnan** ("Carta de Sejnan", Abdelatif Ben Ammar, 1974) o **Los balizadores del desierto** (*Al-haimun*, Nacer Khemir, 1984).

Este reencuentro con la realidad por parte del cine árabe,

al que no escapa siquiera un cierto sector del cine egipcio, se traduce en el Magreb en la preeminencia de algunos temas de claros perfiles sociales. Así, por ejemplo, la situación de la mujer se erige en uno de los motivos fundamentales del cine magrebí con títulos como **Leila wa ajawatina** ("Leila y nuestras hermanas", Sid Ali Mazif, 1978) y **Nubat nisaa yabal Shenua** ("La nuba de las mujeres del monte Shenua", Assia Djebar, 1978), en Argelia, **Suraj** ("Aullidos", Omar Khlifi, 1972) y **Aziza** ("Aziza", Abdelatif Ben Ammar, 1980), en Túnez, **Shergi, as-samt al-anif** ("Shergi o el silencio violento", Moumen Smihi, 1975) y **Arais min qasab** ("Muñecas de junco", Jilali Ferhati, 1981), en Marruecos. Los problemas del campesinado, tradicionalmente hurtados al espectador por el cine egipcio clásico, emergen con fuerza en las obras de los realizadores magrebíes: no sólo es éste -como veremos- uno de los ejes del cine argelino del período de la reforma agraria, sino también la preocupación básica de filmes como **Zil al-ard** ("La sombra de la tierra", 1982), del tunecino Tayeb Louichi, o **Alyam, alyam** ("¡Oh, los días!", 1978), del marroquí Ahmed al-Maanouni. Este espléndido e innovador trabajo de Al-Maanouni aborda asimismo el tema de la emigración a Europa, que reencontramos en numerosos títulos, como **Si Moh, pas de chance** ("Si Moh, sin suerte", Moumen Smihi, 1970) o **As-sufaraa** ("Los embajadores", Nacer Ktari, 1976), entre otros muchos. Por último, la crítica de las nuevas clases dirigentes cierra el abanico de los temas mayores del nuevo cine magrebí: **Alf yad wa yad** ("Las mil y una manos", 1972), la combativa obra del marroquí Souhayl Ben Barka, y la espléndida y no menos corrosiva **Shams az-zibaa** ("El sol de las hienas", 1977), del tunecino Ridha Behi, dan buena fe de esta orientación.

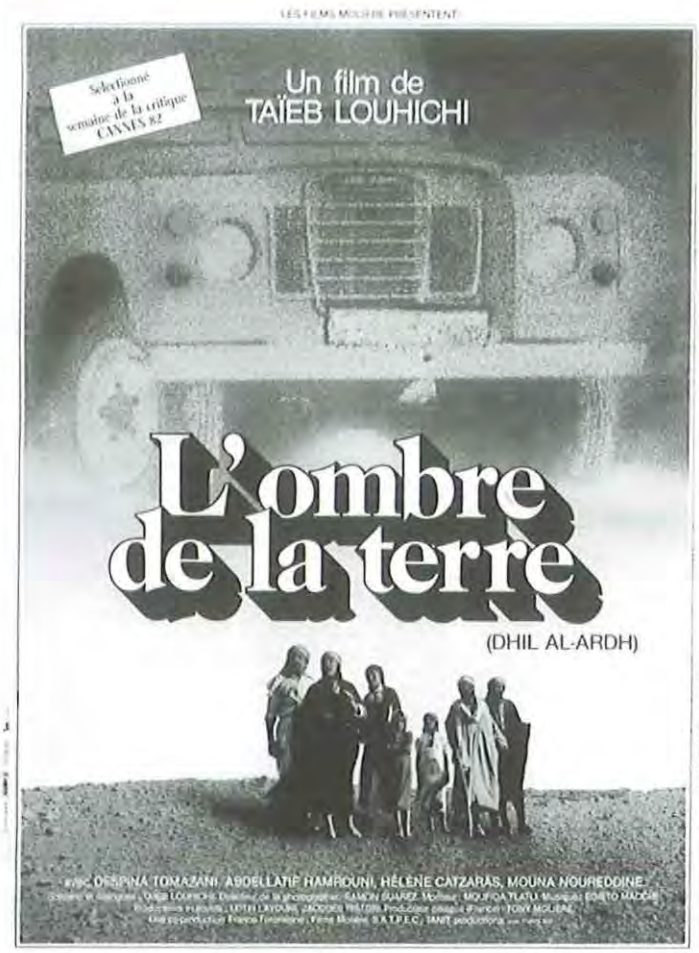
El camino seguido por el cine magrebí no fue sin embargo fácil, como evidencia la tardía fecha de realización de muchos de estos filmes. En un cierto sentido al menos, el año 1967 puede muy bien ser considerado simbólicamente como el momento de su nacimiento, y ello no sólo por coincidir con la derrota árabe frente a Israel. Ese año marca también la presentación en Cannes de la obra fundacional del cine argelino, **Assifat al-Aurass** ("El viento de los Aurés", Mohamed Lakhdar-Hamina, 1966), así como el comienzo de la producción de largometrajes en Túnez y Marruecos. Un año antes se habían inaugurado, por lo demás, las importantísimas Jornadas Cinematográficas de Cartago, a partir de entonces foro y plataforma fundamental para la difusión del cine árabe. La repercusión de éstas difícilmente podrá exagerarse si se tiene en cuenta que -al igual que sucede con el resto del cine africano, con la única excepción de Egipto- el problema básico para el desarrollo del cine magrebí ha sido siempre la inexistencia de un mercado propio. Aunque, a comienzos de los sesenta, el parque de salas cinematográficas en el norte de Africa no era en absoluto despreciable (Argelia, con más de 300, superaba incluso a Egipto, mientras que Marruecos rondaba las 200 y Túnez el centenar), la tradicional hegemonía de las producciones extranjeras no era fácil de romper. La presencia norteamericana (40-50% de los filmes estrenados), mucho menor que en Egipto u Oriente Medio en razón de la habitual exhibición de películas francesas, españolas o italianas (y no tanto egipcias, que apenas representaban el 10%), se vería progresivamente incrementada a medida que Hollywood desplegara su nueva y ambiciosa campaña de conquista de mercados internacionales para hacer frente al desafío representado por la irrupción de la televisión comercial. Desde este punto de vista, al menos, la eclosión del cine magrebí -y del "nuevo cine" árabe en general- no pudo ser más inoportuna. Las dificultades encontradas por éste en su camino podrán apreciarse mejor en el

Assifat al-Aurass ("El viento de los Aurés", 1966), de Mohamed Lakhdar-Hamina

análisis de la situación de sus tres principales centros de producción: Argelia, Túnez y Marruecos (Libia nunca desarrolló una cinematografía propia).

El cine argelino fue incuestionablemente el gran motor no sólo del cine magrebí, sino de todo el llamado "nuevo cine" árabe. Como más tarde el cine palestino, el cine argelino nace en la resistencia, en el maquis, como arma al servicio de la revolución y de la independencia. Ya en 1957 se crea una unidad cinematográfica bajo la dirección de René Vautier, cineasta francés pasado a las filas del FLN, y tres años después se constituye un Comité Cinematográfico dependiente del Gobierno Provisional de la República Argelina: el material filmado durante la guerra, abundante y de gran calidad, es archivado en Yugoslavia hasta que el país adquiere la independencia en 1962. Es también en ese contexto en el que se ruedan cortometrajes como **Yasmina** ("Yasmina", 1961), obra de Yamal Chanderli y Mohamed Lakhdar-Hamina. Este último, que había desertado del ejército colonial francés para formarse como documentalista en Túnez y Praga, estaba llamado a ser la figura fundamental del naciente cine argelino: no sólo se deben a él algunas de las obras capitales del mismo, sino que Lakhdar-Hamina fue también el director de la *Office des Actualités Algériennes* desde su fundación en 1963 hasta su disolución en 1974.

La independencia trae naturalmente consigo la creación de numerosos organismos relacionados con el cine. Siguiendo los pasos de la *Radio-Télévision Algérienne* (RTA) y de Casbah Filmes, una productora privada dirigida por el líder del FLN Yacef Saadi, que se fundan en el mismo año de la independencia, el gobierno argelino acomete en 1964 la creación del *Centre National du Cinéma*, la *Cinémathèque Algérienne* y el *Institut National du Cinéma*, efímero experimento educativo -su actividad sólo dura un año- que es no obstante importante por haber contribuido a la formación de algunos de los más brillantes realizadores de los años setenta (Merzak Allouache, Faruk Beloufa, Sid Ali Mazif...). Ese mismo año se nacionaliza el sector de la exhibición, destinándose el 40% de los ingresos al fomento de la producción. En 1967, coincidiendo con la reorganización del aparato cinematográfico del Estado (el *Centre National du Cinéma* se transforma en el *Centre Algérienne de la Cinématographie*), se crea la *Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique* (ONCIC), que habrá de regir hasta mediados de los ochenta los destinos de la producción y la distribución en todo el país: la nacionalización de este último sector en 1969, unido a la desaparición de la productora Casbah Filmes, asegurarán a la ONCIC una situación de virtual monopolio durante todo este período (la única excepción es el ambicioso programa de producción de filmes de ficción por parte de la RTA).



Zil al-ard ("La sombra de la tierra", 1982), de Tayeb Louichi

Aunque, en rigor, no es el primer largometraje rodado tras la independencia, **Assifat al-Aurass** puede muy bien considerarse el hito fundacional del joven cine argelino, tanto por sus cualidades intrínsecas como por su repercusión internacional a través de los festivales de Cannes y Moscú. Intensa y no menos lírica aproximación a la todavía reciente

guerra colonial a través de la búsqueda de su desaparecido hijo por parte de una anciana campesina, el film de Lakhdar-Hamina traza además las coordenadas de la que constituye la primera etapa del cine argelino, aquélla que -entre 1965 y 1972 aproximadamente- se concentraría de forma obsesiva en la crónica de la reciente independencia del país. El férreo control ejercido por el aparato del Estado garantiza sin dificultad esta homogeneidad temática, que no es óbice sin embargo para que se produzcan obras tan interesantes como **Fajr al-muazibin** ("El alba de los condenados", Ahmed Rachedi, 1965), un excelente film de montaje con material de archivo, o incluso **Hassan Terro** ("Hassan Terro", 1968), un trabajo menor de Lakhdar-Hamina que es importante por ser la primera comedia del cine argelino. Pero la tendencia general apunta más bien al espectáculo de corte hollywoodiense, coincidiendo probablemente de forma nada casual con el boicoteo de las grandes *majors* a raíz de la nacionalización de 1969 (que deja durante cinco años a las pantallas argelinas sin producciones norteamericanas): si **Al-jariyun an al-qanun** ("Los proscritos", Tawfiq Farès, 1969) fue abiertamente concebido como un *western* revolucionario cuyos protagonistas están "fuera de la ley" del ejército colonial, **Al-afyun wal asaa** ("El opio y el garrote", Ahmed Rachedi, 1970) es una gran superproducción sobre la guerra de independencia que marca una drástica ruptura con la tradición realista para devenir un vulgar film de acción. En esta misma línea hay que inscribir la célebre **Waqaa sanauat al-yamr** ("Crónica de los años de la brasa", Mohamed Lakhdar-Hamina, 1975), galardonada con la Palma de Oro en Cannes, un tardío exponente de esta orientación que de algún modo cierra esta etapa fundacional del cine argelino: a diferencia de los filmes citados, la fuente de inspiración es aquí el cine soviético clásico y los resultados son muy notables.

Este primer período del cine argelino se caracterizó además por una intensa política de coproducciones por parte del gobierno argelino. Siguiendo los pasos de Casbah Filmes, que había coproducido con Italia **La batalla de Argel** (*La Bataille d'Alger*, Gillo Pontecorvo, 1966), y que se especializaría en este tipo de operaciones, la ONCIC no tardó en embarcarse en un programa similar con Italia, Francia, Egipto, la OLP y -más tarde- Túnez. Entre las quince películas coproducidas según esta fórmula hay sin duda muchas interesantes (Visconti, Costa-Gavras o Chahine se beneficiaron de la misma), pero tam-

***Waqaa sanauat al-yamr** ("Crónica de los años de la brasa", 1975), de Mohamed Lakhdar-Hamina*

bién otras más que discutibles que se limitaban, como en el período colonial, a utilizar Argelia como simple escenario de los rodajes, y que en algunos casos ni siquiera se estrenaron en el país o fueron directamente prohibidas, como por ejemplo **Sol negro** (*Le Soleil noir*, Denys de la Patellière, 1966). Con excepción, pues, del film de Pontecorvo, que obtuvo una amplia resonancia internacional y evocaba un decisivo episodio de la independencia argelina, ninguna de estas coproducciones representó un activo importante para el cine argelino, siendo más bien los socios en la operación los que capitalizaron -cuando los hubo- los logros artísticos.

La promulgación de la reforma agraria en 1971 abriría una segunda etapa en el cine argelino, que a partir del año siguiente iniciaría un ciclo de filmes rurales que sustituye a las epopeyas independentistas. **Al-fahham** ("El carbonero", Mohamed Bouammari, 1972), **Al-mufsidun** ("Los expoliadores", Lamine Merbah, 1972) y, sobre todo, la excelente **Nua** ("Nua", Abdelaziz Tolbi, 1972), una producción de la RTA en 16 mm. ulteriormente distribuida en salas cinematográficas, inauguran esta serie de obras de desigual interés cuyo impulso se agotará progresivamente al final de la década. A mediados de los setenta el cine argelino se abre a una tercera fase, mucho más rica e innovadora, gracias esencialmente a **Omar Gatlato** ("Omar Gatlato", Merzak Allouache, 1976), un film sorprendente que constituye un auténtico punto de inflexión de esta cinematografía. Rompiendo con la tendencia oficialista del momento (*"Con **Omar Gatlato** quería hacer una película, en absoluto ilustrar un eslogan"*, dirá su realizador), Allouache supo ofrecer una penetrante visión de los problemas de la juventud argelina y en particular de las dificultades interpuestas en la relación entre ambos sexos. A pesar de que la ironía del film y su vena crítica dieron lugar a algún que otro problema con la censura, **Omar Gatlato** se estrenó debidamente y alcanzó un enorme éxito entre un público favorablemente sorprendido por su inhabitual frescura. Esta reacción popular animó al gobierno a tolerar en lo sucesivo obras más personales e inconformistas o que abordaran temas hasta entonces mal vistos, como la emancipación de la mujer. Los siguientes trabajos de Allouache, **Mughamarat batal** ("Las aventuras de un héroe", 1978) y **Ar-rayul alladi yanzur ila an-nafida** ("El hombre que miraba las ventanas", 1982), **Nahla** ("La abeja", Faruk Beloufa, 1979), original acercamiento a la guerra del Líbano, o **Sanawat at-twist** ("Los años del twist", Mahmud Zemmouri, 1983), una sarcástica visión de la revolución que el gobierno argelino no podría sino prohibir, se cuentan entre lo más interesante de una producción cuyo nivel descendería dramáticamente a lo largo de la década de los ochenta.

Omar Gatlato ("Omar Gatlato", 1976), de Merzak Allouache

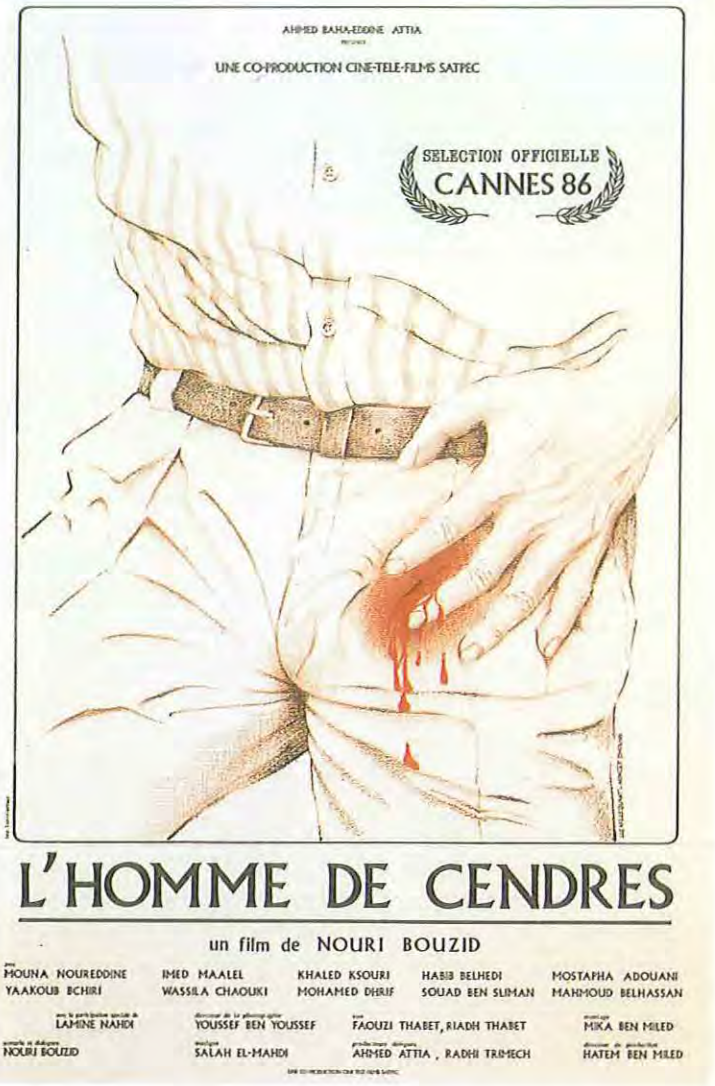
En un principio, el nombramiento de Mohamed Lakhdar-Hamina como director de la ONCIC en 1982 fue saludado con un gran optimismo y, de hecho, realizadores como Jean-Pierre Lledo, Rabah Laraji, Brahim Tsaki, Merzak Allouache o el propio Lakhdar-Hamina pudieron ponerse de inmediato detrás de las cámaras gracias al nuevo impul-

so de la producción estatal. Sin embargo, tan sólo un año después la ONCIC se desdoblaría en dos organismos diferentes, la ENAPROC (responsable de la producción) y la ENADEC (encargada de la distribución), en un intento de reorganizar el sector cinematográfico. Pero, sin encontrar una vía verdaderamente operativa, en 1988 ambos organismos se volvieron a fusionar en el CAAIC (*Centre Algérien pour l'Art et l'Industrie Cinématographique*), que apenas sería capaz de poner en marcha unos pocos proyectos. En tal coyuntura, correspondería a la ENPA (*Entreprise Nationale de Production Audiovisuelle*), una compañía directamente vinculada a la Radio-Televisión Argelina, producir la mayor parte de los filmes argelinos de los últimos años, incluyendo las cada vez más numerosas coproducciones con diferentes países europeos. Desde el punto de vista artístico, sin embargo, apenas se producirían contribuciones reseñables hasta que Allouache realizara en 1994 su celebrada **Bab El-Oued al-jauma** ("Bab El-Oued City"), evocación del avance del integrismo a finales de los ochenta entre la sociedad argelina. Los graves conflictos que desde entonces atenazan al país no han constituido ciertamente el fermento adecuado para la revitalización del cine argelino, y en ese sentido no es difícil comprender la crisis del sector en la actualidad.

Túnez, al contrario que Argelia, careció de un política cinematográfica global. Ello no significa, sin embargo, que las iniciativas del país vecino no fueran debidamente tenidas en cuenta: así, por ejemplo, el gobierno creó en una fecha tan temprana como 1957 la *Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique* (SATPEC), mas su actividad no comenzó realmente hasta algún tiempo después. En 1964 Túnez ensayó la aplicación de cuotas de pantalla para proteger a un eventual cine nacional, pero las presiones de las grandes multinacionales obligaron a anular tales medidas tan sólo un año después (la SATPEC volvería a ensayar la operación en 1969, asumiendo el monopolio de la distribución, pero tras diversos avatares terminará por renunciar al mismo en 1981). En 1966, y por iniciativa del responsable de asuntos cinematográficos del Ministerio de Cultura e Información, Tahar Cheriaa, nacen las Jornadas Cinematográficas de Cartago (desde 1964 se venía celebrando en Kelibia un Festival de Cine *Amateur*, en el que dieron sus primeros pasos los jóvenes realizadores tunecinos); ese mismo año, y dentro de la expansiva política de la SATPEC, se abre el gran complejo cinematográfico de Gammarth, que no obstante tardaría casi una década en funcionar a pleno rendimiento. La profusión de todas estas iniciativas tan valiosas como dispersas no vendría sin embargo acompañada por un auténtico desarrollo de la producción.

Safaih min dahab ("Los zuecos de oro", 1989), de Nouri Bouzid

Al-fajr ("El alba", 1966), una epopeya nacionalista realizada por Omar Khlifi, indiscutible pionero del cine tunecino gracias a su labor en la *Fédération des Cinéastes Amateurs*, es el primer largometraje de ficción producido en el país. La producción se desarrolla de manera muy lenta en los años sucesivos, aunque no por ello se priva Túnez de coproducir algunos títulos con Francia -particularmente **L'Eden et**



Rih as-sadd ("El hombre de cenizas", 1986), de Nouri Bouzid

après ("El Edén y después", Alain Robbe-Grillet, 1969) y **Viva la muerte** (Fernando Arrabal, 1970)- e incluso con España: Lacy Filmes, la productora de José María Elorrieta, colabora en **Hikaya basita kahadihi / Une si simple histoire** ("Una historia tan simple", Abdelatif Ben Ammar, 1969) como contrapartida de **Gallos de pelea** (Rafael Moreno Alba, 1969), parcialmente rodada en Túnez. Pero hasta la segunda mitad de los setenta sólo Khlifi, con una obra esforzada pero irregular, y Ben Ammar, con su excelente **Risala min Sejnan**, ofrecen títulos relevantes a la joven cinematografía tunecina. **Shams az-zibaa**, virulento alegato contra la colonización turística en el norte de África, obtiene una gran repercusión y parece augurar el auténtico despegue del cine tunecino. Éste, sin embargo, no se producirá hasta la siguiente década con la producción, entre otras, de **Aziza** (Abdelatif Ben Ammar), **Zil al-ard** (Tayeb Louichi, 1982), **Aubur** ("Travesías", Mahmud Ben Mahmud, 1982), los dos hitos de Nouri Bouzid, **Rih as-sadd** ("El hombre de cenizas", 1986) y **Safaih min dahab** ("Los zuecos de oro", 1989), y las bellísimas películas de Nacer Khemir **Los balizadores del desierto** y **Tauq al-hamama almafqud** ("El perdido Collar de la Paloma", 1990), obras todas ellas de una notable madurez expresiva. Así pues, la contribución tunecina al desarrollo del "nuevo cine" árabe se produce con una década de retraso repecto del cine argelino, por más que en los años ochenta su vitalidad desborde con creces la de éste.

En cuanto al cine marroquí, y al margen de una experiencia aislada en 1958, la producción no comienza hasta 1967. Aunque el país contaba con un floreciente sector de la exhibición (como la distribución, siempre en manos privadas), la sombra de los fracasos de la posguerra había disuadido a los cineastas de reintentar la operación. A lo largo de la década de los sesenta algunos jóvenes realizadores (Abdelaziz Ramdani, Larbi Bennani...) habían debutado en el campo del cortometraje con el apoyo del *Centre Cinématographique Marocain*, pero hasta la temporada 1967-68 no contaría el cine marroquí con sus primeros largometrajes: **Intasir li taish** ("Vivir para vencer", Mohamed Tazi y Ahmed Mesnaui, 1968) e **Indama tanduyi at-taumur** ("Cuando maduran los dátiles", Adbelaziz Ramdani y Larbi Bennani, 1968). Obras poco brillantes y convencionales, a pesar de haber sido rodadas con cierta abundancia de medios, estas películas preparan no obstante el camino para la aparición de cineastas de más talento en los años sucesivos. El gran hito en este sentido es **Weshma**, una modesta producción en blanco y negro con la que el joven Hamid Benani obtiene una gran reputación: durísimo alegato contra la opresión familiar y religiosa en la sociedad marroquí, narrado por lo demás en un estilo difícil y carente de concesiones, el film es boicoteado por los exhibidores y apenas circula en Marruecos, condenando a su autor a más de veinte años de forzada inactividad. Algo parecido sucede con Mustafa

Derkaoui, cuya interesante *opera prima*, muy innovadora y elaborada formalmente, no llega jamás a su público: de hecho, **Ahdaz bila dalala** ("Sucesos sin importancia", 1975) continúa todavía sin haber sido exhibida en Marruecos. Derkaoui no vuelve a rodar un largometraje hasta 1982, y de este modo su contribución a la etapa fundacional del cine marroquí es muy limitada.

A pesar de su escasa producción -apenas una veintena de filmes hasta 1980- el cine marroquí ofrece algunas obras de gran relieve y consagra a algunos importantes cineastas en este primer período. Uno de ellos es Souhayl Ben Barka, que debuta en 1972 con una cáustica visión de la explotación industrial en Marruecos: **Alf yad wa yad**. Aunque su obra posterior no está a la altura de esta brillante *opera prima*, Ben Barka seguirá siendo siempre un nombre importante en el contexto de la cinematografía marroquí. Pero las obras más notables de la década de los setenta se deben a Moumen Smihi y Ahmed al-Maanouni. El primero debuta en 1975 con un modesto trabajo en 16 mm., **Shergi, assamt al-anif**, hermoso film ambientado en la ciudad internacional de Tánger en 1954 que narra el recurso a la magia por parte de una joven esposa para impedir que su marido contraiga un nuevo matrimonio. Por su parte, Al-Maanouni rueda en 1978 -en condiciones precarias y con actores no profesionales- una inspirada crónica de la vida rural en la región de Casablanca, **Alyam, alyam**, que se convierte en uno de los títulos emblemáticos del "nuevo cine" árabe.

La primera etapa de la historia del cine marroquí se cierra claramente en 1980, momento en que el Estado decide participar activamente en la producción mediante ayudas que oscilan entre el 30 y el 50% del presupuesto total. El efecto inmediato de dicha medida será reactivar poderosamente la producción (durante el lustro 1980-1984 se realizan casi una treintena de largometrajes), permitiendo a algunos de los jóvenes talentos proseguir su incipiente carrera (Derkaoui, Smihi, Al-Maanouni...) o darse a conocer en este nuevo y más favorable contexto. Ése es el caso, por ejemplo, de Mohamed Abderrahman Tazi, autor de **Ibn as-sabil** ("El viajero", 1981), interesante cuento filosófico de profundas implicaciones sociales que destaca por encima de su tosquedad formal, y **Badis** ("Badis", 1988), una interesante coproducción con Televisión Española que aborda el problema de las relaciones entre los dos países como telón de fondo de una historia de frustrada emancipación femenina. Intérprete de estos dos filmes, el polifacético Jilali Ferhati se ha consagrado como el más importante cineasta marroquí en activo gracias a dos espléndidos trabajos: **Arais min qassab**, penetrante acercamiento a la tradicional opresión de la mujer marroquí, realizado con tanto talento como escasez de medios, y **Shati al-atfal addaain** ("La playa de los niños perdidos", 1991), una nueva mirada sobre la cuestión femenina que se cuenta entre lo mejor del cine árabe contemporáneo. Con Tazi y, sobre todo, Ferhati la nómina de realizadores marroquíes se amplía e inaugura una nueva etapa no exenta de dificultades (la euforia inicial se diluye en buena medida durante los ochenta), pero ciertamente rebosante de vitalidad en el contexto del cine árabe.

Badis *("Badis", 1988), de Mohamed Abderrahman Tazi*

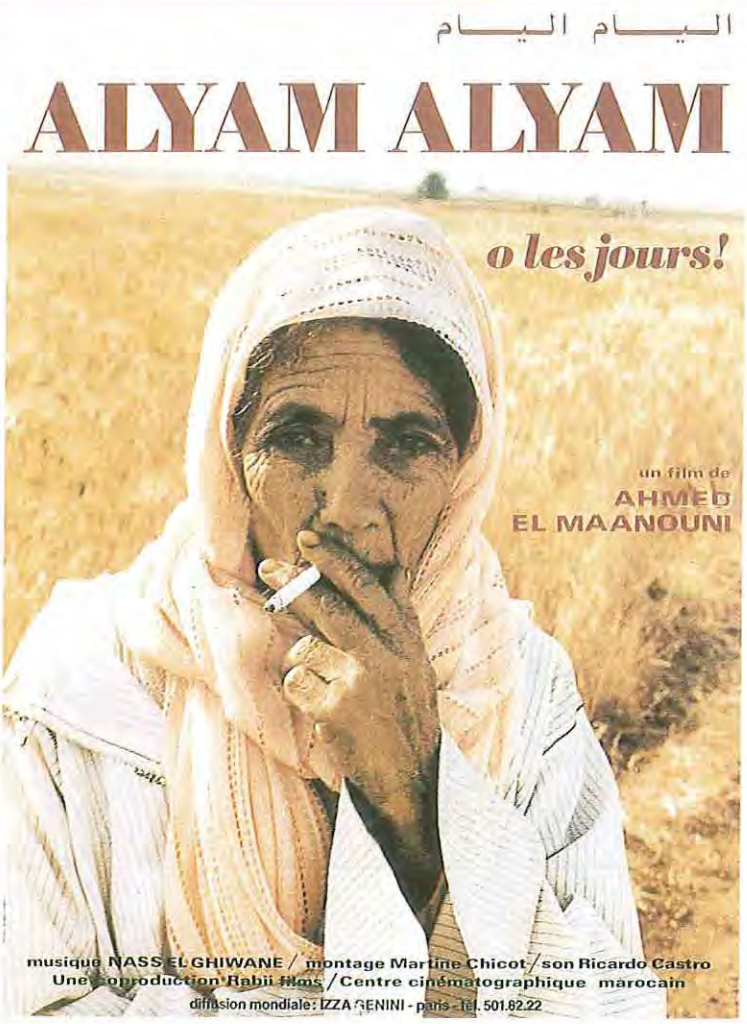
4. El nuevo cine árabe: Oriente Medio

Aunque el cinematógrafo había llegado al mismo tiempo a todo Oriente Medio, ningún país había conocido un desarrollo parangonable al de Egipto. En vísperas de la eclosión del llamado "nuevo cine árabe" tan sólo Siria, Líbano y, hasta cierto punto, Irak contaban con una mínima infraestructura industrial y una producción significativa. No es de extrañar, pues, que fueran estos países -a los que habría que sumar la interesante, pero dispersa, aportación palestina- los que vertebraran los movimientos de renovación cinematográfica en la región durante la década de los setenta.

Probablemente fue Siria el país que más contribuyó a esta renovación y al que se deben algunas de las obras más importantes del período. La producción había comenzado muy temprano, en 1928, cuando Ayub Badri rodó **Al-muttahan al-bari** ("El sospechoso inocente"), pero el fracaso del film no sólo ocasionó el cierre de su productora, sino también la práctica interrupción de la producción siria durante años. De hecho, hasta la creación de la Organización General del Cine en 1963 únicamente se realizaron otros seis largometrajes, incluyendo, en una fecha tan tardía como 1948, el primer film sonoro sirio, **Nur wa zalam** ("Luz y tinieblas"), obra de Nasser al-Shahbandar. El apoyo estatal a la producción, centrado en proyectos de relevancia intelectual y artística, frecuentemente debidos a jóvenes cineastas, se vería no obstante secundado por un incremento en la producción comercial auspiciada por compañías privadas, con lo que el número de largometrajes realizados en Siria aumentaría sensiblemente (un centenar largo desde entonces a la actualidad). Aunque el primer film producido por la Organización General del Cine data de 1966, su puesta de largo no llegaría verdaderamente hasta 1970, con un trabajo colectivo sobre el problema palestino, **Riyal tahta as-shams** ("Hombres bajo el sol"), que serviría por lo demás para revelar al que se convertiría pronto en uno de los principales cineastas sirios, Nabil al-Maleh.

Formado en la F.A.M.U. de Praga, y tras haber ganado su práctica de fin de carrera un premio en el Festival de Karlovy-Vary, Al-Maleh regresaría a Siria para trabajar como documentalista. Después de su debut como autor de uno de los episodios del film mencionado, Al-Maleh acometería la realización de **Al-fahd** ("El leopardo", 1972), un duro alegato contra la pervivencia del régimen feudal en las zonas rurales de su país, que se cuenta entre los títulos emblemáticos del "nuevo cine árabe". Sin embargo, su siguiente film, **As-sayyid at-taqaddumi** ("El progresista", 1974), tiene serios problemas con la censura y le condena a un largo período de inactividad hasta que en 1979 puede rodar **Baqaya suar** ("Fragmentos de imágenes"). Son igualmente los problemas con la censura los que malogran la carrera de Omar Amiralay, autor entre 1972 y 1974 de la magnífica **Al-hayat al-yaumiya fi qaria suriya** ("La vida cotidiana en una aldea siria"), sin duda uno de los máximos exponentes de la tradición documental del cine árabe. Aunque Amiralay logra realizar algunos mediometrajes -entre ellos uno en el Yemen-, las dificultades para proseguir su carrera le llevarán a instalarse en Francia a comienzos de los ochenta, trabajando desde entonces exclusivamente para televisión.

Las restrictivas condiciones de trabajo -medios escasos y control ideológico- no fueron óbice, sin embargo, para que Siria recibiera con alborozo a cineastas de otros países árabes, que realizarían allí algunos de sus mejores trabajos: ése es el caso de los iraquíes Kassem Hawal -**Al-yad** ("La mano", 1970)- y Qays al-Zubaydi -**Al-Yazirli** ("Al-Yazirli", 1974)-, el egipcio Tawfiq Salah -**Al-majduun** ("Los engañados", 1972)- o el libanés Burhan Alawiya -**Kafr Qassem** ("Kafr Qassem", 1974)-. La



Alyam, alyam ("¡Oh, los días!", 1978), de Ahmed al-Maanouni

política de producción de la Organización General del Cine conocería, por lo demás, extrañas fluctuaciones: así, en 1979 se embarcaría en una incierta aventura comercial produciendo **Al-masyada** ("La trampa"), de Wadia Yussef, cuyo espectacular fracaso cerró de una vez por todas esa vía y recondujo a la Organización por el camino del "cine de autor". De hecho, sería la década de los ochenta la que -pese a la forzada inactividad de Al-Maleh y Amiralay- marcaría el período de esplendor del cine sirio con la aparición de algunos nuevos cineastas de fuste.

El cine sirio de los ochenta está claramente dominado por los nombres de Samir Zikra, Usama Mohamed y, sobre todo, Mohamed Malass. Formados los tres, con pocos años de diferencia (Zikra y Malass se gradúan en 1974, mientras que Mohamed lo hace en 1979), en el Instituto de Cine de Moscú, su obra trascenderá ampliamente el marco de la producción siria para ofrecer algunas de las obras más notables del cine árabe de la pasada década. Zikra realizará dos corrosivas visiones de la ineficiencia de la burocracia siria, **Hadizat an-nisf metr** ("El incidente del medio metro", 1983) y **Waqaa al-aam al-mukbil** ("Crónicas del año próximo", 1986), que devienen penetrantes análisis de una realidad social más amplia y ofrecen una ajustada radiografía de la vida cotidiana en su país. Pero si Zikra sólo puede rodar estos dos largometrajes, peor es aún la suerte que corre Usama Mohamed: autor de la brillante **Nuyum an-nahar** ("Las estrellas del día", 1988), otro incisivo acercamiento al complejo tejido de la sociedad siria, esta vez de la mano de un humor un punto surreal, Mohamed no ha vuelto a realizar ningún largometraje y su *opera prima* sigue prohibida en Siria.

Mohamed Malass, autor de algunos cortometrajes en la década de los setenta, se revelaría en 1984 con su deslumbrante **Ahlam al-madina** ("Los sueños de la ciudad"), en cuyo guión colaboró Samir Zikra. Lúcida crónica histórica a través de la mirada infantil, la película narra los esfuerzos de una joven viuda por ganarse la vida y mantener a sus hijos en el Damasco de la década de los cincuenta, sobre el trasfondo de los grandes acontecimientos políticos del momento (fin de la dictadura, nacionalización del canal de Suez, unión con Egipto...). Tan notable en el plano intimista como en el de la reconstrucción de una peculiar atmósfera histórica, **Ahlam al-madina** es uno de los grandes hitos del "nuevo cine árabe" y una de las más rigurosas indagaciones sobre la identidad y los sueños de la nación árabe. Aunque Malass puede finalmente concluir su importante mediometraje **Al-manam** ("El sueño", comenzado en 1982, pero sólo acabado en 1987), sobre la vida en los campos de refugiados palestinos del Líbano, la década se agotará sin que logre realizar un nuevo film de ficción.

Los comienzos de la actividad cinematográfica en el Líbano no son muy distintos de los de Siria. Su primer largometraje se remonta a 1929, pero la producción será muy escasa hasta la segunda mitad de los cincuenta, momento en que aumenta significativamente hasta superar por fin en 1963 el promedio de diez títulos anuales. A partir de ese momento los parecidos con el caso sirio brillan por su ausencia. El cine libanés se decanta por las trilladas fórmulas comerciales ensayadas por los realizadores egipcios y, al margen del notable desarrollo industrial, lo único relevante de la producción de los sesenta son precisamente algunos éxitos multitudinarios como **Marhaban ayuha al-hubb** ("Un saludo al amor", Mohamed Salman, 1962), que sería exportada a todo el mundo árabe e incluso a algunos países africanos, asiáticos y latinoamericanos. Este aparente esplendor no podía, en la difícil coyuntura local, sino atraer a algunos cineastas egipcios en busca de mejores condiciones de trabajo: ése fue el caso de, entre otros, Atef Salem, Niazi Mustafa, Hassan al-Imam, Henry Barakat o el propio Yussef Chahine, que rodaría en el Líbano una curiosa comedia musical protagonizada por Fairuz, **Bai al-jawatim**

Al-hayat muallaqa ("Una vida suspendida", 1985), de Jocelyn Saab

("El vendedor de sortijas", 1965), antes de embarcarse en una disparatada coproducción con España, **Como un ídolo de arena** (*Rimal min dahab*, 1967), que filmaría entre nuestro país y Marruecos.

Hadizat an-nisf metr ("El incidente del medio metro", 1983), de Samir Zikra

A mediados de los sesenta, pues, la industria cinematográfica libanesa se encontraba en plena ebullición, alcanzando en 1966 el máximo histórico con una producción de diez filmes anuales. Las 180 salas permanentes de exhibición (a las que habría que sumar una treintena al aire libre en zonas rurales) configuraban, por lo demás, un interesante mercado, tradicionalmente explotado por la industria egipcia pero que ahora buscaban controlar los productores locales. Dentro de la tónica sumamente vulgar de la producción de la época, sólo la obra del documentalista Georges Nasr es digna de atención: formado en los Estados Unidos, Nasr realizaría en 1957 su célebre **Ila ayn?** ("¿Hacia dónde?"), presentado con una buena acogida en el Festival de Cannes, y proseguiría su carrera con desigual fortuna durante dos décadas. Curiosamente, la renovación del cine libanés vendría precisamente del ámbito del documental, a contracorriente de la mediocre producción comercial. Dos factores han de tenerse en cuenta en ese sentido: en primer lugar, el profundo impacto de la guerra sobre la actividad cinematográfica del país, y, por otro lado, la irrupción de una nueva generación de cineastas formados en el extranjero (Francia, casi siempre). Ése es el caso de Heiny Srour, formada como antropóloga en París, que rueda en 1973 un importante documental sobre el Frente de Liberación de Omán, **Saat attaqrir daqqat** ("La hora de la liberación ha sonado"). Pero el estallido de la guerra en 1974 galvanizará los ánimos de los cineastas libaneses, que harán de ella -junto a la cuestión palestina- su tema recurrente. Así, en 1975 Jocelyn Saab se revela con **Lubnan fid dawama** ("Líbano en la tormenta") y Maroun Bagdadi debuta con **Beirut ya Beirut** ("¡Beirut, oh, Beirut!"); dos años después, Jean Chamoun inicia su carrera con **Tell az-Zaatar** ("Tell az-Zaatar", 1977); y, por fin, en 1979 la periodista Randa Sahhal Sabbagh se pone detrás de la cámara para rodar **Jutwa jutwa** ("Paso a paso").

Estos nombres constituyen la plana mayor del cine libanés durante la década de los ochenta, si bien su producción es muy desigual. Mientras que Jocelyn Saab trabaja con gran continuidad -para diversas cadenas extranjeras de televisión- y logra incluso realizar un largometraje en 1985, **Al-hayat muallaqa** ("Una vida suspendida"), siempre centrado en la guerra del Líbano y sus repercusiones sobre la vida cotidiana, Jean Chamoun -asociado a la palestina May Masri- logra también rodar media docena de importantes documentales entre los que destaca **Tahta al-anqad** ("Bajo los escombros", 1983). Sahhal Sabbagh tiene una carrera más discontinua, trabajando con frecuencia para la televisión libanesa. Por su parte, Bagdadi alcanza una gran repercusión internacional con **Hurub saghira** ("Pequeñas guerras", 1983), pero desde que se establece en Francia -y pese a seguir tratando obsesivamente sobre la situación del Líbano- su obra pierde interés. La gran figura del cine libanés es, no obstante, Burhan Alawiya, autor en 1974 de la formidable **Kafr Qassem**, una coproducción con Siria que reconstruye, con técnicas cuasi-documentales, la matanza perpetrada en dicha localidad por el ejército israelí en octubre de 1956. Modelo de cine político, el film le vale a su autor un amplio reconocimiento internacional, pero un polémico documental para la UNESCO sobre la obra del arquitecto egipcio Hassan Fathi (rechazado por sus patrocinadores) y un nuevo largometraje, **Beirut al-liqaa** ("Beirut, el encuentro", 1981), espléndido pero contestado por diversos sectores de la *intelligentsia* árabe, truncarán la carrera de Alawiya, desde entonces afincado en Europa y condenado a no poder rodar sino esporádicos trabajos para televisión.

Con todo, **Kafr Qassem** fue durante mucho tiempo el film más emblemático de la causa palestina. Al-Fatah había fundado en 1968 la Unidad de Cine Palestino, pero con sus escasos medios apenas si pudo rodar algunos documentales de testimonio y propaganda. Trasferida de Ammán a Beirut en 1971 para poder contar así con mejores medios técnicos, la Unidad se vería pronto secundada por otros organismos como el Grupo de Cineastas Palestinos (adscrito a la sección cultural de la O.L.P. y fundado en 1973), la Organización del Cine Palestino (creada en 1974) y, por último, el Instituto de Cine Palestino (constituido en 1979), que vendría a canalizar buena parte de la producción palestina de los ochenta. A pesar de todas estas iniciativas, el cine palestino seguía limitándose al documental de intervención o a las películas que, como **Kafr Qassem** o **Al-majduun** ("Los engañados", Tawfiq Salah, 1972), realizaran cineastas de otras nacionalidades simpatizantes con la causa. La gran novedad la constituyó, desde ese punto de vista, la irrupción en escena de Michel Khleifi: formado en Bélgica, Khleifi debutó en 1980 con un documental memorable sobre la situación de la mujer en los territorios ocupados, **Ad-dhakira al-jisba** ("La memoria fértil"), pero pronto pasaría al cine de ficción con **Urs al-Yalil** ("Bodas en Galilea", 1987). Centrándose de nuevo en los territorios ocupados -y con el pretexto argumental del levantamiento del toque de queda para la celebración de una boda-, Khleifi ofrece un penetrante acercamiento a la sociedad palestina, no exento por ello de lirismo y estilización formal. **Nashid al-hayar** ("El cántico de las piedras", 1990), su siguiente largometraje, la sobria historia del reencuentro de una pareja de palestinos tras largos años de separación y con la *intifada* como telón de fondo, le confirmaría como el mayor cineasta palestino.

Del resto de los países de Oriente Medio tan sólo Irak contaba con alguna producción y con una infraestructura industrial básica. De los cuatro primeros largometrajes, rodados entre 1946 y 1949, dos eran coproducciones con Egipto (dirigidas por Niazi Mustafa y Ahmed Badrakhan), otro una coproducción con Líbano (realizada por el también egipcio Ahmed Kamil Mursi), y la cuarta, obra del francés André Chatan. Sólo con la creación de la productora Dunia al-Fann en 1953 tomaría verdaderamente cuerpo una industria cinematográfica iraquí, si bien su producción sería todavía un tanto esporádica durante el resto de la década (una decena de títulos). La revolución del 14 de julio de 1958 iba, no obstante, a representar para el cine iraquí el comienzo de la participación del Estado en la producción a través de la Organización General de Cine y Teatro, creada en 1960. En un primer momento, sin embargo, es la industria privada la que sigue marcando la pauta, alcanzando en 1962 el máximo histórico de siete filmes producidos en un solo año. Sólo tras el derrocamiento del Coronel Abdelkarim Kassem en 1963 y, de manera muy especial, tras el completo control del poder por el Partido Baaz tras el golpe de Estado de julio de 1968, alcanzará una cierta efectividad la participación estatal en la producción cinematográfica. De hecho, ésta -unida a la instauración del control estatal de la distribución en 1973 y a los efectos de una férrea censura- terminarán por neutralizar a la incipiente industria privada, prácticamente inexistente ya en la segunda mitad de los setenta.

***Al-majduun** ("Los engañados", 1972), de Tawfiq Salah*

No son muchos los activos que, en el plano artístico, presenta el cine iraquí, pese a haber dado ocasionalmente cobijo a cineastas egipcios de la talla de Tawfiq Salah y Salah Abu Seyf, quienes en 1981 realizan en Irak -respectivamente- **Al-ayam at-tawila** ("Los largos días"), una especie de convencional *biopic* del joven Saddam Hussein, y **Al-Qadissiya** ("Al-Qadissiya"), desangelada superproducción que reconstruye la victoria de

Urs al-Yalil ("Bodas en Galilea", 1987), de Michel Khleifi

los árabes frente a los persas en la batalla del mismo nombre en el año 636. A la hora del recuento hay que mencionar, no obstante, la obra de Mohamed Shukry Yamil y la de los documentalistas Kassem Hawal y Qays al-Zubaydi. Hawal rueda su primer film en Siria, el mediometraje **Al-yad** ("La mano", 1970) para, acto seguido, rodar para la resistencia palestina su estimable **An-nahr al-barid** ("El río frío", 1971), que inaugura una distinguida carrera que alcanza -con alguna que otra interrupción- hasta nuestros días. Al-Zubaydi, formado en Alemania Oriental, trabaja con frecuencia en Siria, donde incluso rueda su primer y único largometraje hasta la fecha, **Al-Yazirli** ("Al-Yazirli", 1974): su prestigio está, no obstante, ligado a su contribución al cine documental, destacando entre sus trabajos la magnífica **Filastin, siyil shaab** ("Palestina, crónica de un pueblo", 1988). En cuanto a Shukry Yamil, la figura más conocida e influyente del cine iraquí, su carrera es extraordinariamente desigual, oscilando entre comedias costumbristas como **Shaif jir** ("El buen augurio", 1967) y filmes de corte socio-político como **Az-zamiun** ("Los sedientos", 1972) o **Al-asuar** ("Los muros", 1979), que le valen una gran reputación. Pero el fracaso de **Al-masala al-kubra** ("La gran cuestión", 1983), una más que desafortunada superproducción histórica sobre los movimientos anti-colonialistas en el Irak de los años veinte, y su forzado reclutamiento para la realización de documentales de propaganda durante la guerra con Irán terminarán por eclipsar la figura de Shukry Yamil en el contexto general del cine árabe, no habiendo contribuido a devolverle su prestigio títulos recientes como el acartonado **Al-malik Ghazi** ("El rey Ghazi", 1990).

Jordania, tradicionalmente un buen mercado para la exhibición, carece prácticamente de producción. Desde finales de la década de los cincuenta han venido realizándose algunos filmes de carácter político, obra de cineastas palestinos, o por el contrario puramente comerciales, pero la falta de apoyo estatal (la Organización del Cine y la Televisión sólo produce cortometrajes de propaganda turística) no ha permitido crear las condiciones para el nacimiento de una producción continuada. El hecho de que **Hikaya sharkiya** ("Una historia oriental", 1991), de Najdat Ismail Anzur, haya sido saludada como la primera película jordana -sin serlo en absoluto- habla a las claras de la conciencia de la falta de una tradición cinematográfica propia. En cuanto a los países del Golfo, apenas si han realizado aportación alguna al desarrollo de la cinematografía árabe. Arabia Saudí cuenta con un sólo realizador en activo, Abdullah al-Mohaisen, que no debutó sino en 1976. El primer largometraje de los Emiratos Arabes Unidos data de 1988, y en esas mismas fechas nace la producción de Bahrein, que sin embargo no ha tenido hasta la fecha continuidad. En Yemen, Qatar y Omán ni siquiera se abrieron salas de proyección hasta la década de los sesenta... Tan sólo Kuwait representa una cierta excepción, no tanto porque su actividad (que se inicia en 1972) sea muy intensa como por haber alumbrado un importante cineasta, Khaled al-Siddiq, que se cuen-

ta entre los nombres más importantes del "nuevo cine árabe". Formado en la India, Al-Siddiq realizó en 1971 **Bas ya bajr** ("Mar cruel"), una magnífica crónica -a caballo entre el documental y la ficción- de la vida de los pescadores de perlas de la región del Golfo, que le valió un amplio reconocimiento internacional. Cuatro años después realiza en Sudán (donde la producción de largometrajes se remonta únicamente a 1970) **Urs Zayn** ("La boda de Zayn", 1976), impecable adaptación de la novela homónima del escritor sudanés Tayeb Salah, para ver entonces interrumpida su carrera durante casi una década. Por fin, en 1985 logra rodar en la India **As-shahin** ("El halcón"), inspirado en un relato de Bocaccio, que constituye un sonado fracaso y marca por el momento el fin de la trayectoria de Al-Siddiq.

5. El desarrollo del cine turco

Aunque histórica y geográficamente inscrita en el marco de Oriente Medio, Turquía presenta -en virtud de su especificidad lingüística y culturalrasgos esenciales que requieren un tratamiento diferenciado. Desde el punto de vista cinematográfico, la primera constatación que se impone es la de la abultada producción turca, superior por sí sola a la del conjunto de todos los países árabes (incluyendo, por supuesto, a Egipto). Por lo demás, el limitado conocimiento de la historia de la cinematografía turca en Occidente, frecuentemente identificada con la obra de unos pocos cineastas, ha generado multitud de tópicos y lugares comunes que es preciso desterrar. El primero, y acaso más importante, da por descontado que -al margen de algunas curiosidades "arqueológicas"- el cine turco sólo se ha desarrollado verdaderamente en fechas recientes, atribuyendo a Yilmaz Güney una hercúlea labor fundacional. Una breve semblanza histórica, junto con las cifras de la producción anual, bastará para trazar unas coordenadas más rigurosas al respecto.

Los años treinta y cuarenta son justamente conocidos por los historiadores turcos como el "período de transición" (*geçiş dönemi*) de los esfuerzos fundacionales a una incipiente renovación simbólicamente iniciada en 1949 con **Vurun Kahpeye** ("Muerte a la prostituta"), de Lütfi Akad. La pesada herencia teatral legada por figuras como Ertuğrul permaneció incólume durante todo este período, si bien la afluencia de producciones egipcias durante la Segunda Guerra Mundial comenzó a modificar ligeramente el panorama. La llegada de Weddad Orfi, afincado en Turquía al acabar la contienda y autor ciertamente prolífico (realiza su primer film en 1947, pero al año siguiente rueda ya cinco y nada menos que siete en 1950), contribuyó igualmente a introducir en el país los gustos característicos del cine comercial egipcio. A falta de obras verdaderamente relevantes, este período se caracteriza en cambio por las primeras tentativas de regulación gubernamental de la práctica cinematográfica, instituyéndose a finales de la década de los treinta un código de censura abiertamente inspirado en el *Codice di Censura* mussoliniano y, sobre todo, introduciendo en 1948 unas tímidas medidas proteccionistas que no obstante servirán de acicate para el desarrollo de la producción. Aunque a lo largo de la década de los cuarenta habían venido creándose continuamente nuevas productoras (en 1945 se funda incluso la Asociación de Productores Cinematográficos), la producción seguía siendo muy escasa: la reducción al 25% de las tasas gubernamentales sobre las recaudaciones en taquilla -frente al 70% para los filmes extranjeros- convirtió de pronto al cine en un negocio rentable a ojos de muchos *entrepreneurs*, que decidieron entonces entrar en el mundo del cine en busca de pingües beneficios. Las cifras del incremento de la producción anual en los años inmediatamente posteriores dan fe de cuán positivos fueron los efectos de dicha medida.

A lo largo de la década de los cuarenta habían debutado algunos jóvenes realizadores formados en el extranjero, como Baha Gelenvebi (que había trabajado en Francia con L'Herbier y Gance), Turgut Demirağ (formado en la Universidad del Sur de California y ayudante de McCarey), Faruk Kenç o Şadan Kamil (que habían cursado estudios de fotografía en Alemania), pero ninguno de ellos trajo realmente consigo un espíritu renovador. Éste se encuentra, en cambio, en Lütfi Akad, un joven economista y crítico de cine que llega un tanto por casualidad a la realización, pero que marca una época con su **Vurun Kahpeye**, decidida ruptura con la tradicional servidumbre teatral de la cinematografía turca y primer aldabonazo de un cine de corte realista que el propio Akad terminaría imponiendo en la década de los cincuenta. Heredero de Carné y del realismo francés de entreguerras, Akad se haría eco en su obra de los profundos cambios que estaba experimentando la sociedad turca en el período de posguerra y, muy particularmente, después de la victoria del de-

nominado Partido Demócrata en las elecciones de mayo de 1950. El liberalismo económico a ultranza inaugurado en esta etapa, con su decidida apuesta por la industrialización del país y la apresurada occidentalización (de la que la entrada en la OTAN fue sólo un exponente), generaron un importante éxodo rural y dieron lugar a graves problemas de integración que en lo sucesivo el cine recogería con profusión. La obra de Akad -secundado por otros jóvenes debutantes como Metin Erksan, Memduh Ün y Atif Yilmaz- sentaría en la década de los cincuenta las firmes bases del realismo cinematográfico turco y un cine de contenido social hasta entonces inédito en las pantallas del país.

Dos notables dramas urbanos, **Kanun Namina** ("En nombre de la ley", 1952) y **Öldüren Şehir** ("La ciudad asesina", 1954), cimentaron la reputación de Akad a comienzos de los cincuenta, aunque después su obra perdería interés hasta que en 1966 realiza su mejor trabajo, **Hudutlarin Kanunu** ("La ley de las fronteras"). El otro gran renovador del cine turco en la década de los cincuenta fue sin duda el controvertido Metin Erksan. Crítico de cine y guionista antes de acceder a la realización, Erksan debuta en 1952 con **Aşik Veysel'in Hayati / Karanlik Dünya** ("La vida del juglar Veysel" / "El mundo oscuro"), un ambicioso fresco social centrado en la figura de un juglar ciego, que tiene serias dificultades con la censura y permanece prohibido durante largo tiempo. Lo mismo sucede, siete años más tarde, con **Dokuz Dağin Efesi** ("El señor de las nueve montañas", 1959), revisitación del tema del campesino rebelde convertido en proscrito por la fuerza de las circunstancias, que revela ya a un cineasta de fuste. Por su parte, el polifacético Memduh Ün -futbolista profesional antes de entrar en el mundo del cine como actor y productor- alcanza un gran éxito con **Üç Arkadaş** ("Tres amigos", 1958), y se convierte en un nombre a tener en cuenta en el panorama del cine turco de la época, por más que en su carrera posterior coexistan obras de interés, como **Kirik Çanaklar** ("Los platos rotos", 1961), con trabajos más convencionales, como su adaptación de la pieza de Alejandro Casona **Ağaçlar Ayakta Ölür** ("Los árboles mueren de pie", 1964). En cuanto a Atif Yilmaz, el cuarto de los nombres que marcaron la renovación del cine turco de los cincuenta, debuta con varias adaptaciones literarias de escaso interés hasta revelarse en 1956 con **Gelinin Muradi** ("El voto de la esposa"), un film de ambiente rural que prefigura ya muchas de sus constantes.

Öldüren Şehir ("La ciudad asesina", 1954), de Lütfi Akad

Los excesos del gobierno demócrata conocieron un abrupto final con el golpe de estado del 27 de mayo de 1960, que, al abrigo de la más progresista Constitución de 1961, representaría para el cine el comienzo de un período de mayor libertad -al menos, hasta la vuelta al poder de los antiguos "demócratas", reagrupados en el nuevo *Adalet Partisi* (Partido de la Justicia), en las elecciones de octubre de 1965-. El caso de **Yilanlarin Öcü** ("La venganza de las serpientes", 1962), de Metin Erksan, es paradigmático en ese sentido: crónica del enfrentamiento popular contra un terrateniente de Anatolia, el film es inicialmente prohibido, pero el realizador apela al Presidente de la República, General Gürsel, para que se reconsidere tal decisión y obtiene una rápida autorización. Será precisamente Erksan quien dé a la cinematografía turca su primer gran éxito internacional: **Susuz Yaz** ("Verano árido", 1963), un espléndido drama rural sobre el problema de la sequía, pero también sobre la opresión feudal y la situación de la mujer, obtiene el Oso de Oro en el Festival de Berlín de 1964. Sin abandonar sus inquietudes sociales, Erksan se decantará progresivamente por el tratamiento de historias pasionales, entre las que destaca poderosamente **Sevmek Zamani** ("Tiempo de amar", 1965), film maldito -realizado al margen de la industria- en el que el cineasta alcanza su máximo refinamiento formal. Las cambiantes circunstancias industriales, unidas a la escasa

resonancia de obras tan personales, obligarán a Erksan a abandonar esta vía en los años setenta y filmar algunas películas puramente alimenticias, cuando no directamente producciones para la televisión.

La suerte de Halit Refiğ, sin duda la gran revelación de la década de los sesenta, no fue muy distinta de la de Erksan. **Yasak Aşk** ("Amor prohibido", 1961), su *opera prima*, es un film tan riguroso como personal, al que seguirá dos años después **Şehirdeki Yabanci** ("El extranjero en la ciudad", 1963), una obra importante que plasma el conflicto entre el impulso de la occidentalización y la pervivencia de las tradiciones locales. **Gurbet Kuşlari** ("Las aves de la nostalgia", 1964), una variación sobre este tema -centrada en este caso en los problemas de la emigración rural- consagra a Refiğ no sólo como un cineasta importante, sino como uno de los máximos valedores de un cine social que se quiere identificar con un cine auténticamente nacional en estos primeros años sesenta. Al calor de las numerosas discusiones al respecto, los problemas de la clase obrera aparecerán tratados abiertamente por vez primera en las pantallas turcas en obras como **Karanlikta Uyananlar** ("Despertar en la oscuridad", 1964), de Ertem Göreç.

Aunque la tendencia social definе en buena medida el mejor cine turco de los sesenta, paralelamente a una oleada de discusiones críticas que -entre otros frutos- conducirán a la creación de la Cinemateca Turca en 1965, lo que verdaderamente caracteriza este período es el extraordinario aumento cuantitativo de la producción, que prácticamente se duplica entre 1960 y 1970 (superando ya los doscientos títulos anuales). Los 35 millones de entradas vendidas en 1965 sólo en Estambul dan fe de la gran pasión de los espectadores turcos por el cine y permiten comprender la avidez con que numerosos productores irrumpieron a la sazón en escena, promoviendo la realización de películas baratas, rodadas a veces en menos de una semana por especialistas como Semih Evin o Hasan Kazankaya, que garantizaban una segura y más que rentable amortización. El mimetismo hacia los más comerciales géneros occidentales comienza a estar a la orden del día, y proliferan así policíacos del más diverso pelaje, filmes de espionaje inspirados en James Bond, docenas de *westerns* más o menos ortodoxos, variadas películas de aventuras (desde El Zorro a Flash Gordon), etc. En el marco de estos géneros populares se configura incluso un nuevo y peculiar *star system*, que lanza a figuras como Cüneyt Arkin, especialista en el cine de gángsters, o al polifacético Yilmaz Güney, celebérrimo actor en estas producciones antes de pasar a la realización. Pero donde quizás se revela con mayor claridad esta faceta, sobre todo a lo largo de la década de los setenta, es en el subgénero del *Arabesk* o musical orientalizante -sin duda deudor de las producciones egipcias-, que impone a figuras como Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay o Ibrahim Tatlises,

Mine *("Mine", 1982), de Atif Yilmaz*

y por supuesto en el cine erótico que en esos años inunda las pantallas turcas. Extremadamente populares, estas películas de corte erótico llegarán a constituir el grueso de la producción del momento: en 1979, por ejemplo, 131 de las 195 películas realizadas durante el año pueden adscribirse a tal género. Naturalmente tal eclosión no podía sino generar un *star system* propio, que lanza a la fama a actrices como Arzu Okay, Mine Mutlu o la más que prolífica Zerrin Egeliler (que en un solo año, 1977, llega a rodar 37 de estas películas). La buena salud que desde el punto de vista industrial presentaba la cinematografía turca no implicaba, pues, necesariamente una mayor madurez artística.

El esplendor del cine *Yesilçam* (denominación local para las producciones de corte comercial) no ha de sorprender, por lo demás, en el difícil contexto de la represión generalizada que siguió al golpe militar de 1971. La severa devaluación de la lira turca y una inflación galopante contribuyen a ahondar una crisis económica que se combina con el auge del terrorismo y la guerra de Chipre (1974) para componer un cuadro poco o nada gratificante. El nuevo golpe de Estado de 1980 apenas si sirvió para otra cosa que para intensificar la represión y el autoritarismo del gobierno: en relación con el cine, la única medida adoptada por las autoridades sería el cierre de la Cinemateca (como respuesta al cual un grupo de jóvenes críticos y cineastas lograrían poner en marcha ese mismo año el Festival de Cine de Estambul). La victoria del *Anavatan Partisi* (Partido de la Madre Patria) en las elecciones de 1983 llevará al poder a Turgut Özal, un ex-economista del Banco

Umut ("Esperanza", 1970), de Yilmaz Güney

Mundial que logrará enderezar parcialmente la situación económica y asegurar unas mínimas libertades públicas en su decidida apuesta por la integración plena en Europa. Tan turbulenta historia y, en particular, la grave crisis económica afectarían seriamente a la producción cinematográfica, víctima cada vez más de la competencia de la televisión y el video, reduciéndose ostensiblemente a partir de la segunda mitad de los setenta el número de películas realizadas cada año. De este modo, las 301 películas rodadas en 1972 (el máximo histórico) se convierten en tan sólo 68 en 1980; aunque la producción volverá luego a aumentar ligeramente, la crisis nunca llegará a superarse verdaderamente.

Sería, sin embargo, equivocado pensar que la vitalidad del cine turco se agotará por completo en estos años. Antes bien, veteranos como Akad, Yilmaz o Refiğ seguirían realizando contribuciones de interés. El primero ofrecerá a mediados de los setenta su notable trilogía sobre el éxodo rural: **Gelin** ("La novia", 1973), **Düğün** ("La boda", 1974) y **Diyet** ("Dinero sucio", 1975). En un registro más variado, Yilmaz coqueteará tan pronto con el espíritu de la *Nouvelle Vague* en **Ah Güzel Istanbul** ("¡Oh, hermosa Estambul!", 1967) como plasmará insólitamente las presiones religiosas sobre la sociedad civil en **Adak** ("El sacrificio", 1979), pero sobre todo se interesará por la situación de la mujer turca en obras tan interesantes como **Mine** ("Mine", 1982), **Bir Yudum Sevgi** ("Una gota de amor", 1984), **Dağinik Yatak** ("La cama deshecha", 1984) o **Dul Bir Kadin** ("Una mujer viuda", 1985). Por su parte, Refiğ se mostrará mucho menos activo -trabajando básicamente para la televisión-, pero dará todavía lo mejor de sí mismo en **Aşk-i Memnu** ("Amor prohibido", 1975), para algunos su obra maestra. Son, no obstante, realizadores más jóvenes los que definen esta nueva etapa del cine turco.

La gran figura del cine turco de los setenta y ochenta es indiscutiblemente Yilmaz Güney. Nacido en una modesta familia kurda y convertido en un popularísimo actor, a la vez que controvertido por su militancia izquierdista, Güney se revela en 1970 con **Umut** ("Esperanza") cuando su filmografía como director contaba ya con media docena de mediocres títulos. **Umut**, temprano compendio de todas las inquietudes sociales del autor, es seguido -con una condena de por medio en razón de sus

Arkadaş ("El amigo", 1974), de Yilmaz Güney

actividas políticas- por algunas producciones comerciales, hasta que **Arkadaş** ("El amigo", 1974) retoma aquel espíritu combativo, si bien con resultados no tan satisfactorios. **Endişe** ("Ansiedad", 1974) y **Zavallilar** ("Los pobres", 1975) han de ser terminadas, respectivamente, por su amigo y colaborador Şerif Gören y por su maestro Atif Yilmaz, ya que una nueva condena le lleva a prisión por largo tiempo. Lejos de permanecer inactivo, desde la cárcel coordinará dos proyectos que se convierten en sus obras más importantes, aunque de hecho estuvieran realizadas por otros cineastas... **Sürü** ("El rebaño", 1978), dirigida por Zeki Ökten, y **El camino** (*Yol*, 1981), dirigida por Şerif Gören, son obras magníficas que dan a conocer a Güney fuera de Turquía, sobre a todo a raíz de la consecución por esta última de la Palma de Oro del Festival de Cannes. **El camino**, que Güney puede al menos montar desde su exilio suizo (tras haberse fugado de la cárcel y del país durante un permiso), se convierte en un durísimo alegato contra la dictadura militar, y sus imágenes dan merecidamente la vuelta al mundo. Sin embargo, Güney sólo podrá ya realizar otro film, **El muro** (*Duvar / Le mur*, 1983), que rueda en Francia poco antes de fallecer víctima de un cáncer.

La discontinua -e irregular- carrera de Güney marcó en

Zavallilar *("Los pobres", 1975), de Yilmaz Güney*

Uçurtmayi Vurmasinlar ("Que no derriben la cometa", 1989), de Tunç Basaran

cualquier caso el desarrollo del cine turco del momento. Por un lado, sus discípulos Ökten y Gören seguirán ofreciendo obras de interés: en el haber del primero hay que anotar sobre todo **Ses** ("La voz", 1986), un buen exponente de cine político; Gören alternará su dedicación al cine comercial con obras personales y comprometidas como **Kan** ("Sangre", 1986) y **Katircilar** ("Los muleros", 1987). Pero el estímulo de Güney se reconocerá con facilidad en la eclosión de un "nuevo realismo" en el que velan sus primeras armas los cineastas que integrarán la plana mayor del cine turco contemporáneo. Así, por ejemplo, en 1974 debutan Tunç Okan y Ömer Kavur. El primero es el autor de **El autobus** (*Otobüs*), una obra espléndida sobre el problema de la emigración al extranjero en la que el realismo social se da cabalmente la mano con un humor cáustico. Kavur, probablemente el más dotado de los jóvenes cineastas turcos, se revela con **Yatik Emine** ("Acuéstate, Emine", 1974) y **Yusuf ile Kenan** ("Yusuf y Kenan", 1979), dos interesantes exponentes de cine realista que inauguran una sólida carrera que conocerá un importante salto cualitativo en 1986 con la asfixiante **Anayurt Oteli** ("Hotel Madrepatria"), obra de madurez que le vale el Premio de la Crítica en el Festival de Venecia. Hacia el final de la década se produce el debut de Erden Kiral con **Kanal** ("El canal", 1978) y **Bereketli Topraklar Üzerinde** ("En las tierras fértiles", 1979), importantes contribuciones al cine social del momento que dejan paso a la magnífica **Hakkaride Bir Mevsim** ("Una temporada en Hakkari", 1983), Oso de Plata en Berlín, que es sin lugar a dudas su obra maestra y una de las cumbres del cine turco contemporáneo.

La crisis industrial que afecta a la cinematografía turca no ha sido óbice, pues, para la aparición de un nutrido grupo de cineastas que ha logrado en los difíciles ochenta mantener un nivel de calidad y autoexigencia encomiable. Ali Özgentürk, Orhan Oğuz, Zülfü Livanelli y Basar Sabuncu son los autores de algunos de los filmes más estimables de la década, a los que habría que sumar más recientemente las excelentes obras realizadas por Tevfik Başer en Alemania -sobre todo **Abschied vom falschen Paradies** ("Adiós al falso paraíso", 1989)- o las recientes películas de Tunç Başaran, un realizador procedente del cine comercial que se ha destapado con títulos tan logrados como **Uçurtmayi Vurmasinlar** ("Que no derriben la cometa", 1989). Pero el sustancial descenso de la producción, acompañado por una más que espectacular reducción del número de salas (las aproximadamente 3.000 existentes a comienzos de los setenta se habían convertido en tan sólo 375 en 1990), ha hecho de éste un cine un tanto marginal, abocado casi siempre a permanecer fuera del alcance de un público que ha dado la espalda al cine turco, cuando no pura y simplemente desertado de las salas de exhibición. La falta de un público propio es también, como veremos, el talón de Aquiles de la cinematografía turca en la antesala de este fin de siglo.

6. Los nuevos cines iraníes

Irán es probablemente el único país que, en virtud de sus muy peculiares circunstancias políticas, ha conocido sucesivamente dos "nuevos cines" de muy distinto signo. La Revolución Islámica de 1979 operó ciertamente como una importante cesura en el desarrollo de la cinematografía iraní, que -a pesar de ganar en visibilidad internacional a partir de ese momento- tenía ya una larga trayectoria. De hecho, y sin alcanzar nunca las cifras de producción turcas, Irán cuenta en su haber con una filmografía de más de 1500 largometrajes, habiendo por lo demás conocido desde los años sesenta sucesivas tentativas de renovación refrendadas por algunos importantes premios en festivales internacionales.

Aunque la producción iraní conoció una abrupta interrupción a mediados de los años treinta, coincidiendo con el cese de las actividades de Abdol Hossein Sepanta, la exhibición de filmes extranjeros prosiguió sin embargo a buen ritmo. Cada año se importaban unos 250 títulos, mayoritariamente franceses y alemanes en un primer momento, si bien pronto la hegemonía de los Estados Unidos se dejaría sentir con fuerza: en 1943, coincidiendo con la intensificación de la presencia norteamericana en Irán durante la Segunda Guerra Mundial, la cuota de mercado alcanzada por sus producciones rondaba ya el 80%. Debido a las limitaciones técnicas, hasta bien entrada la década de los cuarenta las películas extranjeras se exhibían sin doblar (recurriéndose a los más variados expedientes para garantizar una mínima comprensión): un avispado distribuidor, Esmail Kushan, comenzaría a hacerlo en laboratorios de Turquía, obteniendo una magnífica acogida popular. Animado por su éxito, y sobre todo por los pingües beneficios obtenidos, Kushan se lanzaría a la producción de películas, y así en 1947 vio la luz la primera película iraní tras un paréntesis de diez años. **Tufan-e zendegi** ("El frenesí de la vida"), dirigida por Mohamed Ali Daryabeigi, no tuvo el éxito esperado, pero en cualquier caso sirvió para relanzar la producción iraní.

La cultura cinematográfica iraní se vio enriquecida con la creación, a finales de 1949, del primer cine-club en Teherán (*Kanun-e Milli Film*), que organizaría de inmediato sendas muestras de cine británico y francés. Junto al desarrollo de la crítica cinematográfica, la década de los cincuenta viene marcada por los primeros grandes éxitos de la producción local. En 1955 un film de aventuras, **Amir Arsalan namdar** ("El famoso Amir Arsalan"), batiría récords de taquilla; dos años más tarde, **Shab neshini dar jahannan** ("Una fiesta en el infierno", 1957), obra del que se convertiría en el gran pilar del cine comercial iraní, el armenio Samuel Khachikian (colaborando en este caso con Hushang Soruri), repetiría el éxito y animaría a muchos empresarios a probar fortuna en el mundo del cine. Al fragor de este -todavía tímido- aumento de la producción se produciría el debut de Farrokh Gaffary, un joven crítico formado en Francia, con **Jonub-e shahr** ("Al sur de la ciudad", 1958), un honesto acercamiento a la vida en los suburbios pobres del sur de Teherán que prefiguraba un cine de corte realista hasta entonces inédito en las pantallas iraníes. La película fue, sin embargo, fulminantemente prohibida, mutilado su negativo, y Gaffary hubo de replegarse hacia un cine más convencional, aunque no por ello exento de interés.

Desde sus comienzos el cine iraní había, en efecto, cultivado exclusivamente un cine escapista, compuesto fundamentalmente por banales melodramas y algunas comedias y filmes de aventuras. Las razones de ello tenían que ver no sólo con los gustos del público, sino de manera muy particular con la vigilancia ejercida por una siempre estricta censura. El cine se había impuesto como espectáculo de masas (al menos en las áreas urbanas) a pesar de la inicial oposición religiosa, pero la resistencia nunca había cesado. Un editorial publicado por el diario *Ayanda-ye Iran* en 1930 compendiaba magníficamente un estado de opinión bastante generalizado: *"El cine es la mejor forma de entretenimiento y la más noble de las invenciones... Lamentablemente, en Irán no ha obtenido los resultados deseados ya que ha caído en manos de un grupo de embaucadores que no buscan sino llenarse los bolsillos. El cine cumple dos útiles propósitos: el refinamiento de la moral y, en segundo término, la recreación. Por lo que se refiere a su valor ético, las películas exhibidas en Teherán apuntan precisamente en la dirección contraria. La censura únicamente impide la exhibición de aquellas películas consideradas inaceptables desde el punto de vista político, pero por lo que se refiere a la moral nadie parece preocuparse. Las películas exhibidas en Irán son predominantemente francesas: centradas en las relaciones eróticas, resultan sexualmente turbadoras y excitan incluso a los octogenarios. ¿Qué va a ser de los jóvenes*

solteros y de las inocentes muchachas que acuden al cine para refinar su moral? (...). Con objeto de eliminar todos estos obstáculos, un remedio se impone, a saber, que todas las películas sean censuradas no sólo con criterios políticos, sino también morales". Así las cosas, la producción iraní se vio condenada a una completa inocuidad ideológica y, a pesar de tentativas como la de Gaffary, la tónica apenas cambiaría durante la década de los sesenta.

El derrocamiento del Primer Ministro Mohamed Mossadegh y el regreso del *Shah* Reza Pahlevi en 1963 traerían consigo la instauración de un nuevo código de censura (1965). De nuevo, los criterios políticos se impusieron a cualesquiera otras consideraciones y, de hecho, la campaña de occidentalización promovida por el *Shah* trajo consigo un apreciable incremento de la permisividad en materia de erotismo cinematográfico, hasta convertirse éste en un verdadero subgénero a lo largo de la década de los setenta. Por lo demás, en el marco del programa de reformas enunciado por el eslogan "La Revolución del *Shah* y del Pueblo", Reza Pahlevi comenzó a servirse de forma indisimulada del cine y la televisión como instrumentos de propaganda y de legitimación cultural en el extranjero. Amigos y familiares del *Shah* coparían los puestos de responsabilidad de la industria audiovisual, comenzando por su cuñado Mehdi Bushehri, designado máximo responsable de la SACI, principal compañía cinematográfica del país. Aunque desde 1958 operaba ya una cadena privada de televisión, Reza Pahlevi consideró oportuno crear en 1969 la Televisión Nacional Iraní, a cuyo frente puso a otro pariente de la emperatriz Farah. La televisión sería, de hecho, durante algunos años una de las principales productoras cinematográficas, fomentando la realización de películas de prestigio que pudieran concurrir a los certámenes internacionales. No contento con ello, el *Shah* pondría en marcha en 1972 su propio escaparate cinematográfico, el Festival Internacional de Cine de Teherán.

Desde otra perspectiva, sin embargo, el Festival de Cine de Teherán ha de ser visto como el punto de llegada de un intenso proceso de formación de una cultura cinematográfica iraní. En los años sesenta no sólo proliferaron los cine-clubs y las revistas especializadas, sino algunos pequeños festivales que ciertamente contribuyeron a fomentar una producción alternativa. Algunos cortometrajes iraníes alcanzaron, ya desde comienzos de la década, una gran repercusión internacional, y la producción en Super-8 creció exponencialmente y generó incluso su propia red de cineastas, la denominada *Cinema-ye Azad* (Cine Libre). En el terreno del largometraje, no obstante, pocas fueron las novedades dignas de reseñar. Melodramas, comedias y películas de aventuras seguían marcando la tónica, abundando cada vez más -en el contexto de la forzada occidentalización promovida por el *Shah*- *remakes* de producciones occidentales tan dispares como **Rocco y sus hermanos** (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) o **West Side Story** (*West Side Story*, 1961). El único cineasta de la década de los sesenta con evidentes ambiciones estéticas fue Ebrahim Golestan, un hombre de letras pasado al cine, que obtiene numerosos premios en el extranjero con sus cortometrajes antes de realizar **Khesht va ayeneh** ("El ladrillo y el espejo", 1965), galardonado en Locarno y considerado unánimemente como el mejor film del período inmediatamente anterior a la irrupción del *cinema motefävet* o primer "nuevo cine iraní".

La eclosión de este movimiento puede datarse en 1969, fecha en que Dariush Mehrjui -un joven periodista formado en los Estados Unidos- realiza su segundo largometraje, **Gav** ("La vaca"), que deviene de inmediato el buque insignia del movimiento de renovación del anquilosado cine iraní. Basada en un relato del gran escritor Gholam Hossein Saedi, claramente alineado por lo demás con posiciones políticas progresistas, la película es prohibida por el gobierno en razón de su fuerte componente social, y ello a pesar de haber sido producida por el Ministerio del Arte y de la Cultura. Mehrjui logra, sin embargo, sacar clandestinamente una copia del país y presentarla en el Festival de Venecia de 1971, donde obtiene el Gran Premio de la Crítica. Tal éxito favorece su autorización con dos años de retraso, si bien al precio de tener que incluir un rótulo que situaba la acción en el pasado y, por tanto, evitaba posible alusiones al gobierno del actual *Shah*. Idéntica suerte corre la *opera prima* de Nasser Taghvai, **Aramesh dar hozur-e digaran** ("Tranquilidad en presencia de los demás", 1971), una incisiva denuncia de la corrupción imperante en la sociedad iraní, que no ve la luz hasta dos años después de su realización, consagrando así un patrón lamentablemente habitual durante los últimos años del reinado del *Shah*.

La realización en cadena de una serie de obras de gran in-

terés, firmadas por jóvenes cineastas en los primeros años de la década de los setenta, permitirá no obstante hablar pronto de un "nuevo cine". La primera edición del Festival de Teherán (1972) serviría precisamente de plataforma a este movimiento, conformado en pocos años por obras como **Ragbar** ("El chaparrón", 1972) y **Gharibe va meh** ("El extranjero y la niebla", 1974), de Bahram Beyzai, **Mogholha** ("Los mongoles", 1973), de Parviz Kimiavi, **Tangsir** ("Tangsir", 1973), de Amir Naderi, **Yek ettefaq-e sadeh** ("Un simple suceso", 1973), de Sohrab Shahid Saless, o **Mosafer** ("El viajero", 1974), que constituye el debut de Abbas Kiarostami en el campo del largometraje. Aunque varias de ellas están producidas por organismos estatales, como es el caso de **Mogholha**, un feroz alegato contra los devastadores efectos de la llegada de la televisión a Irán producido precisamente por la Televisión Nacional Iraní, o **Mosafer**, que es un proyecto auspiciado por el muy activo Instituto para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes, algunos de los cineastas de esta "nueva ola" prefirieron formar -en régimen de cooperativa- su propia productora, denominada significativamente Grupo del Nuevo Cine. Las primeras producciones de esta compañía son el magnífico film de Shahid Saless **Tabiat-e bijan** ("Naturaleza muerta", 1974) y el controvertido **Dayere-ye Mina** ("El ciclo de Mina", 1976), de Mehrjui, que hiere la susceptibilidad del *Shah* y permanece prohibida hasta 1978.

En las adversas condiciones políticas del momento, y sometido a un estricto control por parte de la censura, el "nuevo cine iraní" deviene necesariamente hermético, casi críptico, lo que -unido al influjo de cineastas como Godard o Bresson- termina por hacer del mismo un cine claramente minoritario y desconectado de los gustos del público. El cine popular sigue siendo de muy distinto signo en una coyuntura favorable en la que la producción anual llega a rondar el centenar de filmes y se crean unas 120 productoras (de las cuales, no obstante, sólo una veintena operan con regularidad). El número de salas de exhibición también conoce un extraordinario incremento: las 237 salas existentes en 1960 se convierten en 438 en 1975 y, lo que es más importante, se descentraliza la exhibición por todo el país (doblándose prácticamente el número de localidades dotadas de una sala de cine). La creciente inflación de mediados de los setenta amenaza, no obstante, a la producción, que irá reduciéndose paulatinamente y deviniendo cada vez menos interesante. Incluso el impulso inicial del "nuevo cine" parece agotarse: **Marsiye** ("Réquiem", 1976), acaso el film más pesimista de Naderi, **Khak-e sar beh-mohr** ("Tierra sellada", 1977), de la realizadora Marva Nabili, y la enigmática **Cherike Tara** ("La balada de Tara", 1979), de Beyzai, son algunas de las pocas contribuciones de importancia en la segunda mitad de los setenta, pero resultan todas prohibidas. **Gozaresh** ("El informe", 1978), de Kiarostami, apenas tiene repercusión a pesar de poder estrenarse, y terminará por convertirse en un film literalmente invisible al ser en cambio prohibido después de la Revolución.

Mosafer *("El viajero", 1974), de Abbas Kiarostami*

El gobierno del *Shah*, dispuesto a seguir haciendo del cine el mayor entretenimiento popular (y a no perder sus potencialidades como instrumento de propaganda), se resistió durante largo tiempo a las presiones de la *Motion Pictures Export Association* para incrementar sensiblemente el precio de las localidades (hasta un 400%, según algunas propuestas). Ante el boicoteo de las *majors* norteamericanas en 1975, Irán importa masivamente *spaghetti-westerns* y películas de artes marciales de Hong Kong, que consigue a precios muy inferiores a los de las producciones norteamericanas. Aunque estás volverán en seguida a las pantallas iraníes -en el momento en que el gobierno cede y autoriza una moderada subida de los precios de las localidades-, tales

EVOLUCION APROXIMADA DEL NUMERO DE SALAS DE EXHIBICION EN EL MUNDO ISLAMICO
(Datos disponibles)

	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990
ARGELIA					230	315	300	300	220
EGIPTO	15	40	50	100	230	400	240	200	150
IRAK					70	70	70	100	
IRAN			35		80	235	400	250	260
LIBANO						200	230		
LIBIA					20	25	25		
MARRUECOS					80	170	200		250
SIRIA							120		
TUNEZ					60	100	80		75
TURQUIA							3000		375

subgéneros se convertirán en extraordinariamente populares, y Bruce Lee, en particular, batirá todos los récords de taquilla del momento. Con la asfixia del "nuevo cine" por razones políticas y el predominio de un cine comercial burdo y complaciente (según un recuento del diario *Kayhan* en febrero de 1978, más de la mitad de los cines de Teherán proyectaban en ese momento películas consideradas eróticas), no es de extrañar que el cine -todavía protegido por el *Shah*, como la política de coproducciones evidencia- pase a ser uno de los blancos preferidos de los activos sectores de la oposición anti-gubernamental: la tristemente célebre quema del cine Rex de Abadán en agosto de 1978 ha de ser contemplada en este contexto.

A pesar de la temprana y decidida reevaluación del cine por el propio *Ayatollâh* Jomeini, la Revolución Islámica de 1979 difícilmente podía poner término de un plumazo a la confusión imperante y acabar con la imparable recesión de la industria cinematográfica. Todavía en 1982, tres años después de la Revolución, la producción anual iraní ni siquiera alcanzaba una docena de títulos. Las salas de exhibición que habían sobrevivido a los atentados (con sus nombres cambiados al socaire de los nuevos acontecimientos revolucionarios y la nacionalización de aquéllas de propiedad extranjera) exhibían en estos primeros años algunos clásicos del cine político como **La batalla de Argel** o **Z** (*Z*, 1968), prohibidos por el régimen del *Shah*, pero que ahora circularon profusamente, incluso por televisión. La mayor parte de los filmes exhibidos -en torno a un tercio del total- eran de nacionalidad soviética, seguidos por producciones italianas y norteamericanas: contrariamente a lo que pudiera creerse, estas últimas nunca desaparecieron de las pantallas iraníes (ni siquiera durante la crisis de los rehenes). En su combate contra la vulgaridad cinematográfica las autoridades iraníes redujeron drásticamente la importación de subproductos turcos, indios o japoneses, pero en general se atuvieron mucho más a la vigilancia de las directrices ideológicas que a la procedencia de los filmes. En última instancia, quienes más sufrieron el nuevo cambio de orientación fueron las propias producciones iraníes del período precedente, condenadas a la invisibilidad en el marco de la nueva era que se abría tras la Revolución Islámica.

La confusión y el oportunismo se erigieron en notas dominantes de la producción iraní de los primeros años del período post-revolucionario. En realidad, un buen número de las películas estrenadas entre 1979 y 1982 habían sido rodadas antes del estallido de la Revolución y únicamente se procedió a retocarlas para hacerlas aceptables en las nuevas circunstancias. La revolución y la lucha contra el *Shah* y su policía secreta, la *Savak*, se configuraron de inmediato como el tema predilecto de los productores iraníes, básicamente porque ello les permitía rodar películas de acción en las que de algún modo buscaban reproducir los mecanismos del cine comercial del período anterior, simplemente aderezado con las oportunas

consignas. Insatisfechas con los resultados, las autoridades iraníes bloquearon el estreno del 40% de los filmes producidos entre 1979 y comienzos de 1983. La retirada de permisos de trabajo a numerosos profesionales de la industria cinematográfica o la estrecha vigilancia a que fueron sometidos algunos de los cineastas de la vieja guardia todavía en activo no bastaron ni mucho menos para alumbrar el deseado cine de calidad ajustado a los principios y valores islámicos. A decir verdad, la confusión de directrices y criterios, así como la incesante sustitución de los funcionarios responsables de la política cinematográfica, difícilmente podían coadyuvar en estos primeros años a tales resultados.

La necesidad de una regulación seria y efectiva de la actividad cinematográfica en Irán comenzaba, pues, a sentirse con fuerza tras algunos años de desconcierto. El punto de inflexión llega en 1983 con el nombramiento de Fakhreddin Anvar como Secretario de Asuntos Cinematográficos del Ministerio de Cultura y Orientación Islámica, momento a partir del cual se toman diversas medidas en este ámbito. La naturaleza y alcance de las mismas es muy variable, pero todas ellas responden a la voluntad de renovar el cine iraní y asegurarle un público fiel en el mercado doméstico. Una de las primeras medidas adoptadas (mayo de 1983) fue precisamente la prohibición de la distribución comercial de videocasetes -con el consiguiente cierre de los videoclubes- en todo el territorio iraní. En los años que siguieron a la Revolución de 1979 el mercado del vídeo -sobre todo el floreciente contrabando de videocasetes extranjeras- había alcanzado un volumen de negocios bastante notable en virtud de los escasos atractivos de la cartelera cinematográfica, la mediocridad de la televisión y la ausencia de otras formas de entretenimiento (incluso la música *pop* había sido prohibida): las autoridades no dudaron en considerar tales actividades como uno de los principales obstáculos interpuestos a la recuperación de la industria cinematográfica iraní y procedieron a obrar en consecuencia. Pero naturalmente medidas parciales como ésta no bastaban por sí solas para activar la recuperación, y de este modo fue creada la Fundación Cinematográfica Farabi, organización dependiente del Secretariado de Asuntos Cinematográficos del Ministerio de Cultura, para canalizar las numerosas reformas proyectadas.

En línea con la preocupación por la recuperación del mercado interior, las autoridades iraníes pusieron entonces fin a la importación más o menos indiscriminada de películas extranjeras, atribuyendo a la Fundación Cinematográfica Farabi su riguroso control desde febrero de 1984. Cine de autor europeo y japonés (Tarkovski, Kurosawa, etc.) serían así las únicas alternativas a la reciente producción local, toda vez que los viejos filmes del período pre-revolucionario vieron asimismo enormemente limitada su circulación hasta devenir prácticamente invisibles. Paralelamente el gobierno redujo el impuesto municipal sobre la exhibición de filmes iraníes del 15% al 5%, aumentando en cambio el que gravaba las producciones extranjeras hasta el 20-25%, con lo que se buscaba abiertamente estimular la difusión de la producción local. Ésta recibió asimismo numerosas ayudas en forma de subsidios, préstamos de reducido interés (menos del 5%), supresión de determinados impuestos, apoyo a la distribución tanto a escala nacional como internacional... La promulgación de un informal, pero ciertamente efectivo, código de censura por el Consejo de Ministros en marzo de 1983 contribuiría por lo demás a clarificar en alguna medida la confusa situación de años anteriores. Como resultado de esta explicitación de las diversas restricciones y prohibiciones a que estaba sometida la producción cinematográfica, así como a la supervisión por parte de la Fundación Cinematográfica Farabi de los guiones que habrían de someterse a la censura previa, el número de filmes iraníes prohibidos por la censura disminuyó espectacularmente a partir de entonces (en realidad, muy pocos lo fueron íntegramente). Las películas iraníes comenzaban así a llegar regularmente a su público en las más que favorables condiciones que un mercado cautivo proporcionaba. La política de reactivación de la industria cinematográfica se saldó de inmediato con un aumento gradual de la producción, objetivo que las autoridades consideraron prioritario a la mera realización de un puñado de filmes de calidad aislados del contexto general. Naturalmente este apoyo a ultranza a la producción cinematográfica no pudo sino suscitar intensos debates acerca de las prioridades financieras del gobierno en un difícil contexto marcado por la sangrienta guerra con Irak, pero contra viento y marea el cine iraní lograría renacer con un brío y una calidad hasta entonces desconocidos.

Desde 1983 el Festival Internacional de Cine de Teherán,

concebido básicamente como un escaparate de la producción anual (junto a secciones paralelas consagradas a figuras o cinematografías extranjeras de relieve), vino a ofrecer una magnífica plataforma para la difusión del cine iraní. Sin embargo, la verdadera batalla habría de librarse en las salas comerciales -no muy numerosas, pese a la progresiva reapertura de algunas de ellas después de la Revolución-, y ahí, coincidiendo con la estabilización de la producción en unos cuarenta títulos anuales, es donde se produjeron los resultados más positivos. Como se esperaba, el cine iraní terminó superando al cine extranjero en un mercado tan artificialmente diseñado y alcanzando algunos importantes éxitos de taquilla. Mientras que en 1983 las producciones iraníes habían tenido sólo un millón de espectadores frente a los siete millones de las películas extranjeras, en 1985 aquéllas eran ya vistas por 7,6 millones de espectadores, disminuyendo a 5,6 millones los de los filmes importados. En 1987 **Ejareneshinha** ("Los inquilinos"), una divertida comedia satírica de Dariush Mehrjui, se erigiría en el mayor éxito comercial de la historia del cine iraní con sus dos millones de espectadores, récord todavía insuperado. La salud de la industria cinematográfica parecía, pues, restablecerse a marchas forzadas. Pero la aparición de un cine de calidad, brillante e innovador, seguía siendo la asignatura pendiente.

La reactivación de la industria y las nuevas directrices oficiales tuvieron por fuerza que transformar el panorama del cine comercial iraní. Al cine de propaganda contra el *Shah* y de exaltación de la Revolución le sucedieron a partir de

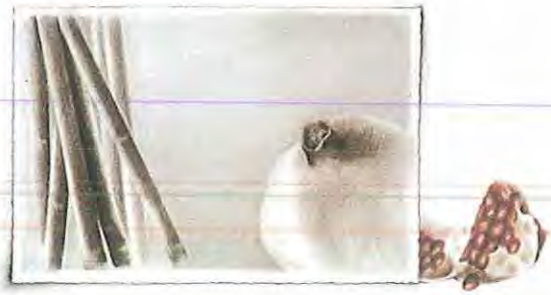
Davandeh ("El corredor", 1985), de Amir Naderi

1983 otros temas y géneros. Naturalmente la guerra contra Irak impuso la realización de buen número de películas bélicas, con frecuencia meras imitaciones del modelo hollywoodiense aderezadas con las obligadas consignas y pomposas declaraciones propagandísticas. Numerosas comedias seguirían, con mayor o menor fortuna, la estela de **Ejarenesinha**, pero serían sobre todo los melodramas más variados los que con el tiempo terminarían dominando la escena del cine comercial. *Thrillers* y filmes de época completarían el panorama, asegurando así una importante cuota de pantalla para el cine de entretenimiento, nunca cuestionado como tal a condición de que fuera respetuoso con los principios y valores islámicos. Pero no por ello ocultaron nunca sus gustos y preferencias las autoridades, y así, por ejemplo, en esos mismos años se esforzaron por promover la aparición del llamado "cine místico", variante local del estilo hermético y las preocupaciones filosóficas de algunos de los cineastas extranjeros más respetados por el régimen (con Tarkovski a la cabeza).

El éxito de la nueva política cinematográfica del gobierno iraní no fue ni mucho menos inmediato o automático. Antes bien, la mayoría de las películas realizadas en un primer momento (1983-1986, al menos) apenas superaron la mediocridad de años anteriores, si bien las autoridades prefirieron adoptar una actitud pragmática y autorizarlas sistemáticamente -con tal de que respetaran los valores islámicos- para no desmoralizar así a una industria en plena reactivación. **Davandeh** ("El corredor", 1985), de Amir Naderi, el primer gran éxito interna-

cional del cine iraní, es en ese sentido una obra excepcional que lo debe todo a la perseverancia de su autor. Presentada en los festivales de Venecia y Londres para ganar, poco después, el gran premio del Festival de los Tres Continentes de Nantes, **Davandeh** dio el aviso de que algo se movía en el cine iraní. La todavía escasa visibilidad internacional de éste, debida a las turbulencias políticas internas y a los conflictos inherentes a un estado de guerra, así como a la negativa imagen de Irán en medios internacionales, tardaría aún en superarse a pesar de los denodados esfuerzos de la Fundación Cinematográfica Farabi en ese sentido. En realidad, hasta 1989 no puede hablarse de una presencia verdaderamente nutrida de la cinematografía iraní en los foros internacionales, siendo 1990 el año del despegue coincidiendo sin duda con la gran retrospectiva organizada por el Festival de Pesaro.

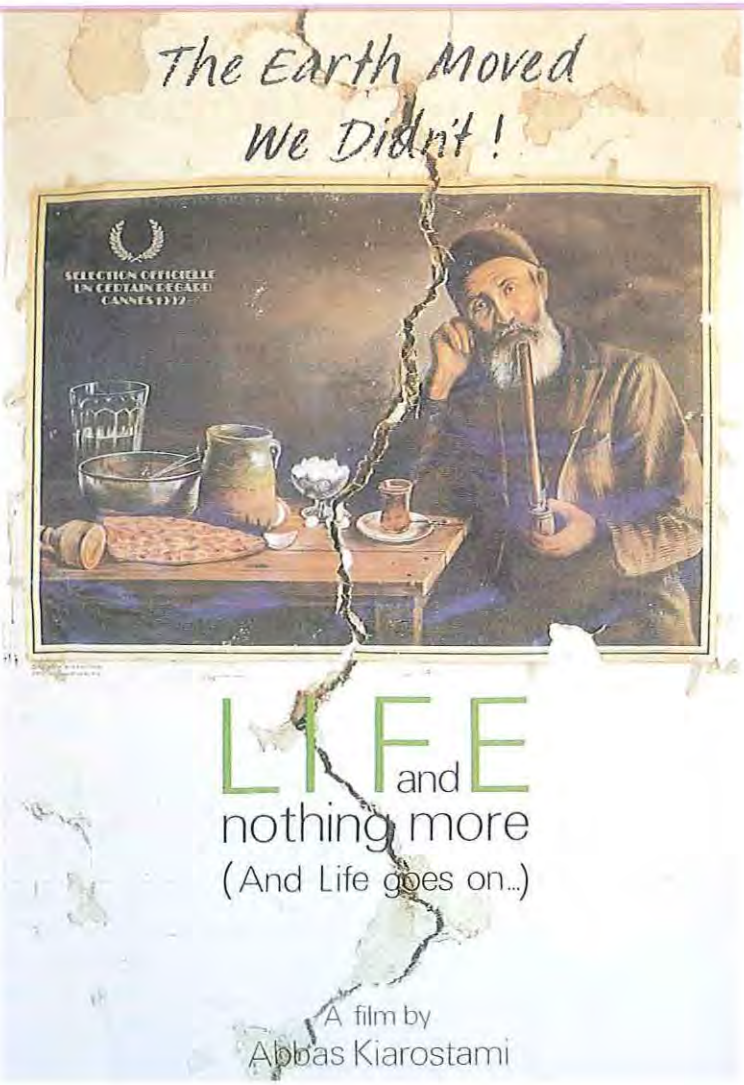
El caso de **Davandeh** ilustra sin embargo a la perfección la continuidad de la plana mayor de los cineastas iraníes después de la Revolución. Con las excepciones de Parviz Kimiavi y Marva Nabili, exiliados en Francia y Estados Unidos respectivamente (a los que habría que unir a Shahid Saless, emigrado a Alemania antes de la Revolución), todas las grandes figuras del *cinema motefävet* de los años setenta reemprenderían su carrera en la década siguiente. Ése es el caso de Naderi, pero también de Mehrjui, Beyzai, Kiarostami, Ayyari o Kimiai, entre otros: en realidad, y como norma general, sólo los realizadores abiertamente comerciales verían truncada su carrera en el período post-revolucionario (por más que algunos como Khachikian lograran también seguir en activo). Pero junto a ellos una nueva generación de jóvenes cineastas irrumpió con fuerza en el panorama cinematográfico iraní, secundando a aquellos nombres consagrados en la renovación de la cinematografía local y su creciente éxito internacional. Mohsen Makhmalbaf, excarcelado en 1979 tras cinco años de condena por su oposición al *Shah* desde posiciones de la más estricta militancia islámica, sería sin duda el más brillante e innovador de todos ellos, deviniendo con Abbas Kiarostami una de las figuras indiscutibles del reciente cine iraní. Obras como **Khane-ye doost kojast?** ("¿Dónde está la casa de mi amigo?", 1987), **Nama-ye nazdik** ("Primer plano", 1990) y **Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad** ("La vida y nada más / Y la vida continúa", 1991), de Kiarostami, o **Arusi-e khuban** ("El matrimonio de los benditos", 1989) y **Nasereddin Shah, aktor-e cinema / Roozi roozegari cinema** ("Nasereddin Shah, actor de cine / Érase una vez el cine", 1992), de Makhmalbaf, se cuentan entre lo más granado de la producción cinematográfica mundial del último decenio. Junto a éstos, Saied Ebrahimifar, Ebrahim Hatakimia o Ebrahim Forouzesh contribuyeron a impulsar un nuevo cine creativo y personal, en el que no faltaron -contra lo que a veces se supone- algunas realizadoras de fuste, como Puran Derakhshandeh o Rakhshan Bani-Etemad. La asignatura pen-



Nar-o-Nay ("El fuego de la granada", 1989), de Saied Ebrahimifar

diente del cine de calidad parecía, pues, finalmente aprobada al término de una década de profundos cambios y transformaciones.

Al menos en el plano internacional la operación de relanzamiento del cine iraní se había saldado con éxito. Más de un centenar de premios en festivales de todo el mundo así lo atestiguan, aunque no esté demasiado claro si los objetivos políticos de la operación se han cumplido realmente: *"Lo que buscábamos con esta presencia internacional era modificar la imagen de Irán que tenían los espectadores extranjeros y hacerles cuestionarse su actitud hacia el país"*, declararía el Secretario de Asuntos Cinematográficos Fakhreddin Anvar. De hecho, ni siquiera a escala local el orgullo por la consecución de numerosos galardones internacionales careció de contrapartidas. Así, la reputada obra maestra del llamado "cine místico", **Nar-o-Nay** ("El fuego de la granada", 1989), de Saied Ebrahimifar, tuvo una acogida crítica más bien tibia en el propio Irán, y lo mismo sucedió con la admirable **Nama-ye nazdik**, de Abbas Kiarostami, un cineasta al que el público iraní ha acostumbrado por lo general a dar la espalda. Por si fuera poco, no faltaron sectores sociales que contemplaron con recelo este reconocimiento internacional de algunos cineastas iraníes, creyendo ver en el mismo una operación contraria a los más genuinos intereses de la República Islámica. Las aguas corrían, pues, revueltas en casa al tiempo que Occidente descubría lo más granado de la producción cinematográfica iraní: el caso de Makhmalbaf, crecientemente castigado por la censura y contestado por aquellos sectores integristas a los que inicialmente representara, da buena fe de ello.



Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad ("La vida y nada más / Y la vida continúa", 1991), de Abbas Kiarostami

7. El panorama contemporáneo

La gran resonancia internacional del cine iraní de la última década y la incuestionable existencia de una brillante generación de cineastas no puede, sin embargo, eclipsar algunas problemáticas circunstancias que pese a todo rodean esta afortunada experiencia. El punto fundamental sigue siendo el de la calidad media de la producción iraní y la respuesta del público local a la misma. Con objeto de discriminar de una manera más razonable y efectiva el apoyo estatal a la producción, en 1987 se instituyó un sistema de calificación de las películas en cuatro categorías, luego reducidas a tres, A, B y C, conforme a la calidad de la obra en cuestión. Una calificación desfavorable, C, implica por lo general un estreno en condiciones adversas en la capital, así como la imposibilidad de exhibir el film en provincias; dos calificaciones desfavorables consecutivas pueden significar, por lo demás, un año de inhabilitación (aunque en 1993, y ante las protestas de los profesionales, aquéllas se hayan rebajado a tres). Tomando como referencia este sistema instituido por el propio Ministerio de Cultura y Orientación Islámica, no cabe duda de que las expectativas no se han satisfecho convenientemente: en 1992, año para el que disponemos

de cifras precisas, únicamente 6 de las películas producidas obtuvieron una A. Por lo demás, casos como el de **Honarpisheh** ("El actor"), de Makhmalbaf, sorprendentemente el film que ha obtenido las mayores recaudaciones en 1993, no desvirtúan la tónica general del acusado divorcio entre las obras más creativas y los gustos del público. La escasa fortuna del cine de Kiarostami en taquilla es una prueba clara de la dificultad de aunar las exigencias de una producción de calidad con las de una industria boyante. Las circunstancias que rodean la exhibición cinematográfica en Irán son, una vez más, la clave de la cuestión, y están en la base de la difícil coyuntura en que tras algunos años de bonanza parece verse inmersa la producción local.

Pese a las cualidades artísticas de un puñado de filmes y a su reconocimiento internacional, el cine iraní raramente amortiza sus costes en el mercado interior (único, a todos los efectos, de que realmente dispone a nivel comercial). Las 260 salas actualmente en funcionamiento -de las cuales más de una cuarta parte están en Teherán- parecen insuficientes para canalizar una producción relativamente nutrida, que ronda en estos momentos la cincuentena de títulos. Los precios de las localidades se han quintuplicado en cinco años sin otro efecto que el de una sensible pérdida de espectadores. Aunque el gobierno ha puesto en marcha un programa para construir nuevas salas, sobre todo en provincias, y contempla asimismo realizar determinados descuentos en las entradas, tales medidas están todavía por ensayar y consiguientemente también por demostrar su eficacia. Donde sí ha habido cambios, sin embargo, es en el terreno del vídeo y la televisión por cable, habituales competidores del cine en sala en Irán como en cualquier otro lugar. Desde que el año pasado el Ministro de Cultura y Orientación Islámica, Ali Lariyani, se pronunciara a favor de la legalización de la distribución de videocasetes, tal medida era ansiosamente esperada por diversos sectores sociales -tanto como cuestionada por otros-, y finalmente en febrero de 1994 se autorizó la reapertura de los videoclubes, no sin antes haberse aprobado severas medidas legales contra la piratería en dicho campo. Si, como algunos apuntan, el vídeo ofrecerá al cine iraní un nuevo y estimulante mercado o, por el contrario, detraerá aún más espectadores a las salas, es algo que la breve experiencia de estos últimos meses todavía no puede revelar con suficiente claridad. Sea como fuere, la medida parece haber sido aprobada como un mal menor ante las intensas presiones sociales al respecto y como contrapartida de la rotunda prohibición de la utilización de antenas parabólicas en el país.

Pero el contexto general de todas estas titubeantes iniciativas es, no obstante, el de una crisis anunciada a la que se busca hacer frente por cualesquiera medios disponibles. Desde que a comienzos de 1992 comenzaron a circular con insistencia rumores bien fundados acerca del fin de la concesión de subsidios estatales a la producción cinematográfica, la industria iraní ha vivido en un estado de permanente incertidumbre y agitación. Sólo la intervención del Presidente Rafsanyani en abril de 1993 anunciando el mantenimiento de los subsidios estatales a la producción logró transmitir una cierta sensación de tranquilidad al mundo del cine. Pero, con todo, la etapa del apoyo incondicional del Estado iraní a la industria cinematográfica parece haber tocado a su fin, no tanto porque los resultados no hayan sido satisfactorios como por el hecho de que la galopante crisis económica derivada de la disminución de los ingresos por la exportación de petróleo lo hace insostenible. De este modo, y junto al tranquilizador mensaje del Presidente Rafsanyani, una serie de nuevas estrategias han sido diseñadas para ser puestas a prueba en los próximos años y permitir finalmente la eliminación de los subsidios. En primer lugar, una nueva batería de préstamos a muy bajo interés debería -según las autoridades- incentivar la producción cinematográfica aun cuando el estado disminuya progresivamente su implicación en el sector. El sistema de subsidios habría de dejar paso al llamado "seguro de ventas" -todavía no experimentado-, según el cual el gobierno pagará la diferencia entre el coste de producción de una película y su recaudación de estreno en Teherán: se espera de este modo que la seguridad de amortizar los costes tranquilice a los productores y estimule la inversión privada, aunque ello requiera disponer de antemano de fuertes sumas para rodar la película en cuestión. Por otra parte, la financiación estatal de filmes de alto valor cultural no se verá de momento interrumpida, lo que se interpreta claramente como una muestra de la voluntad de las autoridades de seguir apoyando un cine de calidad, internacionalmente exportable, sin ser por ello menos fiel a los valores islámicos.

Pero en las cambiantes circunstancias de Irán (en las que

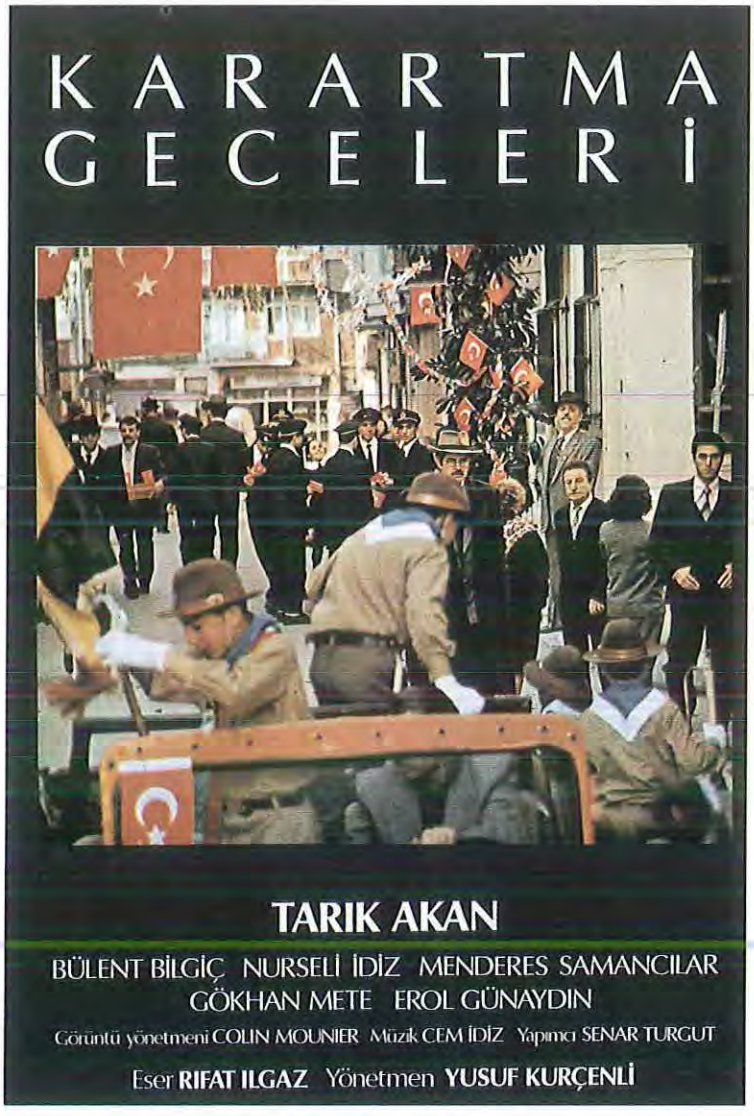
Badkonak-e Sefid ("El globo blanco", 1993), de Jafar Panahi

las recientes dimisiones del director de la Fundación Cinematográfica Farabi, S. M. Beheshti, y del Secretario de Asuntos Cinematográficos del Ministerio de Cultura y Orientación Islámica, Fakhreddin Anvar, sin duda se dejarán notar) cualquier pronóstico es por definición aventurado y nadie sabría pronunciarse acerca de los posibles efectos de estas medidas una vez puestas en práctica. De hecho, el ambiente de crisis que se respiraba en 1993 -y que para muchos hubiera debido traducirse en un descenso significativo en la producción- apenas repercutió en el número de filmes rodados a lo largo del año. Muchos de ellos fueron una vez más obra de debutantes, haciendo así bueno el *dictum* según el cual ningún país aventaja a Irán en el número de primeras películas realizadas cada año: **Badkonak-e Sefid** ("El globo blanco", 1993), de Jafar Panahi, un joven discípulo de Kiarostami, es por el momento la última gran revelación del cine iraní. Sea cual fuere, pues, el resultado de la nueva política cinematográfica delineada por las autoridades iraníes, una cosa es segura: no hay que descartar sorpresas.

Por inciertas que sean las perspectivas del cine iraní a corto y medio plazo, la situación de la cinematografía turca lo es comparativamente mucho más. El concepto mismo de *Yesilçam*, el popular cine comercial de antaño, pertenece ya al pasado ante el colapso del sistema tradicional de financiación, mayoritariamente en manos de productores privados. En cuanto a las subvenciones estatales, que durante algunos años constituyeron un importante respiro para los *auteurs*, se han visto bruscamente interrupidas a raíz de las elecciones de 1991, y no parece que la situación esté en vías de una rápida transformación. Ante el importante descenso de la producción, por un lado, y de la frecuentación de las salas cinematográficas, por otro, numerosos cineastas se han visto prácticamente condenados a la inactividad, mientras que un alto porcentaje de los filmes realizados jamás llega a estrenarse (el pasado año, por ejemplo, sólo 11 llegaron a las pantallas). La competencia de la televisión -y, por supuesto, también del vídeo- se deja sentir cada vez con más fuerza: a los doce canales de la televisión turca se unió a comienzos de 1994 el primer canal cinematográfico de pago, Cine 5, lanzado por el grupo editor del importante diario *Hürriyet*. En tales circunstancias, hacer cine en Turquía lleva camino de convertirse en una empresa poco menos que heroica.

Una de las estrategias más comunes de los cineastas turcos en la década de los noventa ha consistido, como cabría esperar, en el recurso a los fondos *Eurimages* de la Unión Europea y a las coproducciones. Precisamente una de estas operaciones se saldó con un resonante éxito, el Oscar a la Mejor Película Extranjera concedido a **Viaje a la esperanza** (*Reise der Hoffnung / Umud'a Yolculuk*, Xavier Koller, 1989), vivido en Turquía con gran triunfalismo a pesar de tratarse de una producción mayoritariamente suiza: la participación en el reparto de algunos eminentes actores turcos y la colaboración en el guión de Feride Çiçekoğlu bastaron no obstante para fomentar el espejismo. Diversas coproducciones, lógicamente de una calidad muy diversa, han mantenido viva la antorcha del cine turco en estos años: **Fikrimin Ince Gülü / Sari Mercedes** ("La frágil rosa de mis pensamientos / Mercedes, mi amor", 1993), de Tunç Okan, y **Mavi Sürgün** ("El exilio azul", 1993), de Erden Kiral, ambas financiadas con capital alemán, son probablemente las más interesantes a este respecto.

Muchos de los directores de la vieja guardia han desaparecido prácticamente de la escena del cine turco contemporáneo, refugiados desde hace años en la televisión. Ése es el caso, por ejemplo, de Osman Seden, Memduh Ün y Halit Refiğ, pese a ocasionales y poco afortunadas tentativas de regreso a la producción cinematográfica: así, la interesante **Iki Arkadaş** ("Dos amigos", 1990), de Refiğ, ni siquiera pudo llegar a estrenarse. De esa generación sólo Atif Yilmaz permanece en activo, ofreciendo trabajos tan interesantes como **Berdel** ("Berdel", 1990), un estimable drama rural insólitamente producido por la Fundación Turca para la Planificación Familiar. La obra maestra indiscutible del cine turco contemporáneo es, sin embargo, **Gizli Yüz** ("El rostro secreto", 1991), última por ahora realización de Ömer Kavur: basada en textos del novelista Orhan Pamuk, la película narra una vez más la historia de una fascinación obsesiva en clave abiertamente existencial y consagra a su autor como el más dotado de los cineastas turcos en activo. La resonancia de películas como éstas ha sido, sin embargo, escasa fuera de circuitos especializados. En rigor, el único gran éxito comercial del cine turco en las pasadas temporadas ha sido **Amerikali** ("El americano", 1993), de Şerif Gören, un film de gángsters distribuido de forma independiente que ha logrado no obstante superar el medio millón de espectadores.



Karartma Geceleri *("Noches de penumbra", 1990), de Yusuf Kurçenli*

Las grandes tranformaciones sociales de los últimos años también han dejado su poso en el cine turco. Por un lado, la gran liberalización de la censura ha permitido a los cineastas turcos adentrarse en un tratamiento mucho más explícito de temas sexuales, lejos ya de la superficialidad del cine erótico de los setenta. Obras como **Dönersen Islik Çal** ("Si vuelves, silba", 1993), de Orhan Oğuz, o **Gece, Melek ve Bizim Çocuklar** ("La noche, el ángel y nuestra banda", 1994), de Atif Yilmaz, presen-

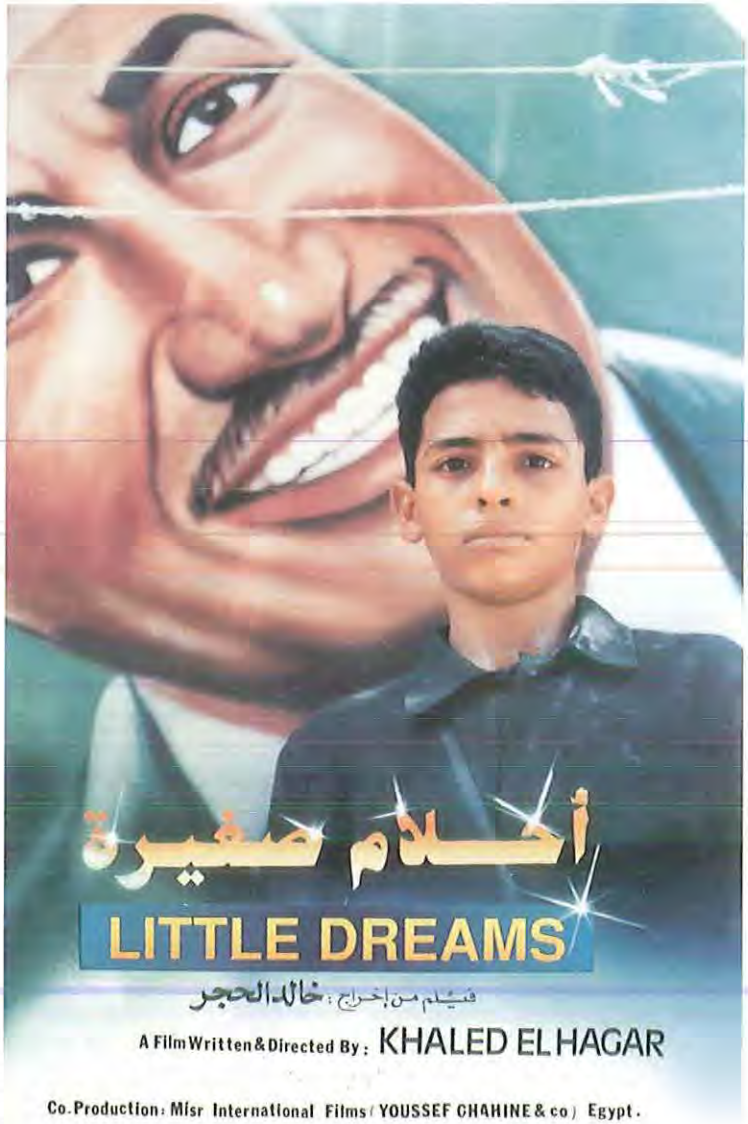
Berdel ("Berdel", 1990), de Atif Yilmaz

tan insólitas visiones de los bajos fondos y la vida nocturna de Estambul, impensables hace tan sólo unos pocos años. De otra parte, un cierto cine político se ha beneficiado asimismo de esta relajación en la aplicación de las normas de censura: mientras que **Uzlasma** ("El acuerdo", 1991), la *opera prima* de Oğuzcan Tercan, indagaba en el período del terrorismo y la represión de la década de los setenta, Yusuf Kurçenli explora con brío un episodio de historia de la izquierda turca en **Kararma Geceleri** ("Noches de penumbra", 1990) y se interroga por la pervivencia de una intelectualidad progresista tras el golpe de Estado de 1980 en su reciente **Çözülmeler** ("Desintegración", 1993). Junto a ello, Turquía ha asistido en los últimos años al nacimiento de un "cine islámico", consagrado con **Sürgün** ("Exilio", 1992), de Mehmet Tamrisever, un film que sin embargo no es más que el preludio a obras más combativas como **Iskilipli Atif Hoca** ("Atif Hoca de Iskilip", Mesut Uçacan, 1993) o **Beşinci Boyut** ("La quinta dimensión", Ismail Güneş, 1993).

La última de las asignaturas pendientes del cine turco era, naturalmente, la recuperación de Yilmaz Güney, cuya obra permaneció prohibida durante largos años. Aunque la mayor parte de sus películas venían ya circulando profusamente en videocasetes introducidas en el país por los numerosos emigrantes turcos en Europa, la "rehabilitación" de Güney no se produciría hasta 1994, coincidiendo con el décimo aniversario de su fallecimiento. La proyección de **El camino**, en un solo pase, durante el Festival de Cine de Estambul de ese año tuvo ciertamente un alto valor simbólico, pero apenas sirvió para dar a conocer a Güney entre los jóvenes espectadores. La retrospectiva consagrada a este cineasta por el Festival de Ankara, en marzo de 1995, que incluía también la polémica **El muro**, podría marcar verdaderamente el comienzo de la rehabilitación de la figura de Güney, así como de la reevaluación crítica de su obra cinematográfica.

El panorama del cine árabe no se presenta menos problemático, debido sobre todo a la falta de mercados. Incapaces hasta la fecha de generar un mercado común supranacional y privados incluso de un mercado interno (por la competencia de la televisión y el vídeo, pero también del cine norteamericano e indio), los países árabes se han visto obligados a dirigir sus ojos a Europa en busca tanto de financiación como de una mínima difusión para sus productos. Cineastas de la talla de Chahine han podido, de hecho, trabajar con continuidad gracias a una polí-

tica de coproducciones con Francia, que en su caso se remonta a mediados de los ochenta. Egipto, que nunca se abrió verdaderamente al cine de otros países árabes, ha terminado por encontrar idénticos problemas que éstos: perdida su capacidad exportadora y severamente menguada su difusión interna, el cine egipcio encuentra cada vez más su vía de amortización en la comercialización de las películas en vídeo. Por un lado, el escasísimo apoyo estatal al cine (al contrario de lo que sucede con la televisión, dotada de modernos estudios y sofisticados medios técnicos) obliga a trabajar en condiciones relativamente modestas para poder recuperar las inversiones; por otro, la disminución del número de salas de exhibición (tan sólo 150 en 1990, bastantes menos que en Argelia o Marruecos) corre pareja no sólo al desarrollo de la televisión (más de cuatro millones de receptores en las mismas fechas), sino también al del parque de magnetoscopios, que superaba ya el millón de aparatos a finales de los ochenta (lo que equivale a una presencia en cerca del 30% de los hogares egipcios). Teniendo además en cuenta que en los países del Golfo, principales -y ya casi únicos- destinatarios exteriores de la producción egipcia, el cine se consume básicamente a escala doméstica y no en las salas, no es de extrañar que la distribución en vídeo constituya actualmente la principal fuente de ingresos de la industria cinematográfica egipcia.

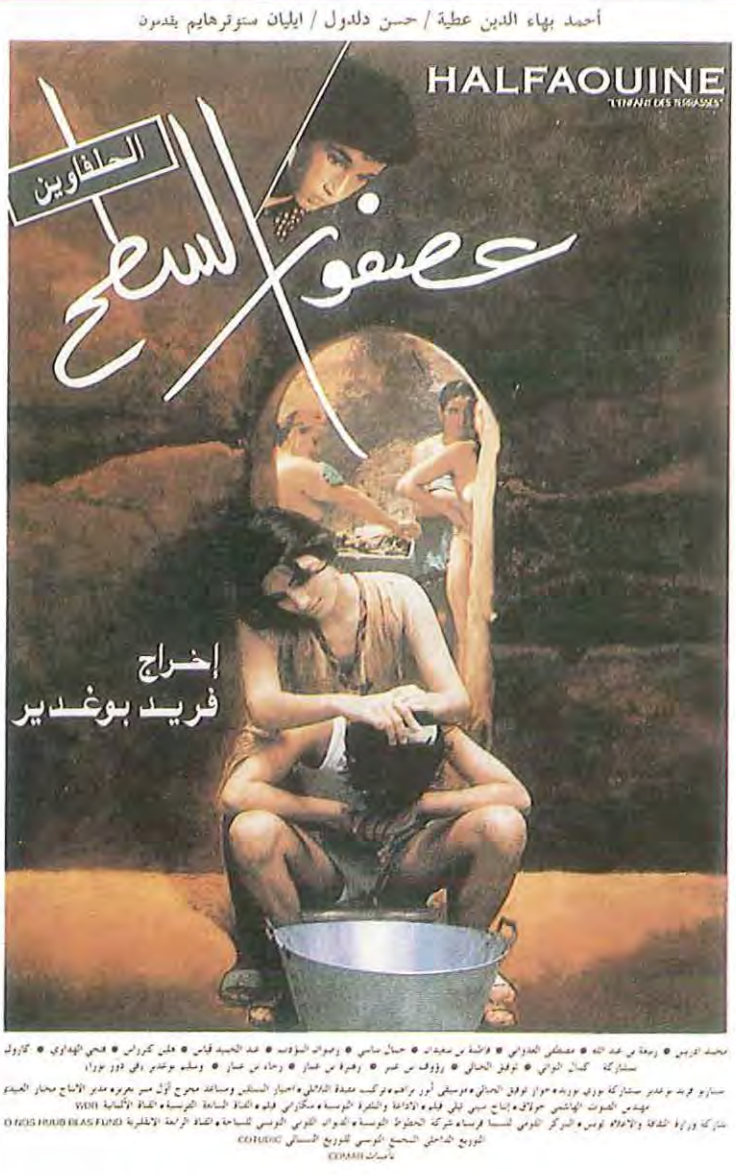


Ahlam saghira ("Pequeños sueños", 1992), de Khaled al-Haggar

Aun en el seno de esta profunda crisis, el cine egipcio ha logrado -como vimos- subsistir gracias a la obra de algunos jóvenes cineastas, que han venido progresivamente a reemplazar a los maestros de generaciones anteriores. Con excepción de Chahine, ninguno de éstos permanece en activo: Abu Seyf realizó su último largometraje en 1991, Hussein Kamal en 1986, Kamal al-Sheikh en 1987, Abdessalam falleció en 1986, Tawfiq Salah no ha podido rodar ningún film desde su regreso de Irak... Sólo los representantes de la "nueva ola" de los ochenta (Al-Tayeb, Khan, Bishara, etc.) mantienen viva la antorcha de un cine con ambiciones estéticas y temáticas, por más que incluso ellos deban ceder esporádicamente a las exigencias de la comercialidad. En ese contexto, el fenómeno más relevante de los últimos años probablemente haya sido la aparición de algunos jóvenes cineastas, todos ellos antiguos ayudantes de Chahine, que han sorprendido con obras rigurosas y nada complacientes. Así, por ejemplo, Radwan al-Kashif ha deparado una más que grata sorpresa con su *opera prima*, **Lih ya banafsig** ("¿Por qué, violeta?", 1992), una lírica visión de los bajos fondos cairotas que ha obtenido un amplio reconocimiento internacional. Lo mismo puede decirse de **Ahlam saghira** ("Pequeños sueños", 1992), de Khaled al-Haggar, una revisión del período nasserista ciertamente contra corriente, **Marsides** ("Mercedes", 1992), de Yousri Nasrallah (en realidad, su segundo largometraje), una de las más delirantes producciones egipcias de los últimos

tiempos y, sobre todo, de **Shahadun wa nubalaa** ("Mendigos y orgullosos", 1991), lograda adaptación de la estupenda novela de Albert Cossery con la que debuta Asmaa al-Bakri. Las bases para el relevo parecen, pues, bien sentadas.

En el resto del mundo árabe la situación no es muy diferente. Buena parte de los grandes nombres del "nuevo cine árabe" de los setenta ha desaparecido prácticamente de la escena en este último decenio: Amiralay, Beloufa, Alawiya, Srour, Al-Maanouni y tantos otros apenas han completado su filmografía con algunas producciones para televisión. En Siria, en cambio, Nabil al-Maleh y Mohamed Malass han vuelto a rodar después de largos años de inactividad: la deliciosa **Al-kumbars** ("Los figurantes", 1993), del primero, y la espléndida **Al-layl** ("La noche", 1992), del segundo, constituyen importantes aportaciones al cine árabe contemporáneo. En particular, **Al-layl**, todavía prohibida en Siria por eludir la consabida visión heroica de la resistencia palestina, podría muy bien ser provisionalmente considerada la obra maestra del cine árabe de los noventa. En el Magreb, Benani y Behi han vuelto también a ponerse detrás de las cámaras al socaire tal vez de los sonados éxitos de algunas producciones recientes. **Halfaouine** (*Halfaouine*, 1990), de Ferid Boughedir, ha obtenido un gran reconocimiento crítico a la vez que el respaldo del público árabe y europeo. Menos lograda, la hilarante **Al-bajz an zauj imraati** ("En busca del marido de mi mujer", 1993), de Mohamed Abderrahman Tazi, ha constituido un éxito sin precedentes en Marruecos y lleva también camino de erigirse en un hito



Halfaouine (Halfaouine, 1990), de Ferid Boughedir

comercial. Fenómenos como éstos o, en una clave algo distinta, la excelente acogida dispensada al debut de la veterana montadora tunecina Moufida Tlatli, **Samt al-qusur** ("El silencio de palacio", 1994), han reactivado el optimismo de quienes confían en un pronto restablecimiento de la salud del cine árabe, aunque por el momento no dejen de ser afortunadas excepciones en un panorama harto desalentador.

Sofocado por la falta de mercados y la dificultad para llegar a sus públicos, el cine árabe subsiste a duras penas gracias al esfuerzo individual de algunos creadores. Pero esta energía inagotable de que, aun en las más adversas circunstancias (industriales, sociales o políticas), hacen gala los cineastas árabes constituye un sólido activo que permite sin duda albergar un fondo de esperanza. Al fin y al cabo, como muy bien manifestara en una ocasión Mohamed Malass, lo que está en juego para ellos es mucho más que una simple experiencia estética: *"Nuestra generación no ha conocido más que derrotas. Para nosotros el deseo de recuperar el pasado por medio del cine no nace únicamente de una necesidad de expresión, sino que es una exigencia vital para poder mantenernos firmes y paliar nuestro desconocimiento del camino futuro"*.

Salah Abu Seyf

Salah Abu Seyf

Yussef Cherif Rizkallah

Con ocasión de su octagésimo aniversario el pasado 10 de mayo, el gran realizador egipcio Salah Abu Seyf ha hecho pública su intención de poner fin a su carrera como cineasta. La filmografía de Abu Seyf, que se extiende de 1946 a 1994, comprende 38 largometrajes de ficción y tres episodios de películas co-dirigidas por otros dos realizadores.

Abu Seyf nació en 1915 en Bulaq, uno de los barrios más populares de El Cairo. A lo largo de toda su infancia y su juventud se codeará en las callejuelas de dicha barriada con la gente pobre y humilde que reencontraremos en buen número de sus filmes. Un puente sobre el Nilo separa la orilla del barrio miserable de Bulaq de la del opulento distrito de Zamalek, donde se encuentran los lujosos chalés y residencias de la alta burguesía egipcia de los años treinta y cuarenta. Esta proximidad será, por lo demás, el tema de una de sus primeras películas, **Al-ustaa Hassan** ("El capataz Hassan", 1952), cuyo protagonista, un fontanero, abandona a su familia para convertirse en el amante de una adinerada mujer de Zamalek, que terminará a su vez por dejarle al poco tiempo.

Durante su juventud Abu Seyf descubre el cine y comienza a leer todo lo que cae en sus manos sobre el tema. Terminados sus estudios de comercio, encuentra trabajo en la fábrica textil Misr de la ciudad de Mahalla El Kobra. Pero su pasión por el cine pervive y de este modo consagra al Séptimo Arte sus horas de ocio: continúa viendo todas las películas que puede y leyendo cuanto cae en sus manos sobre este arte.

Por fin, un buen día la suerte llama a su puerta. La fábrica Misr recibe la visita del realizador Niazi Mustafa para rodar allí un documental por cuenta de los Estudios Misr (igualmente pertenecientes a la Banca Misr). Mustafa queda inmediatamente impresionado por la cultura cinematográfica del joven Abu Seyf y le promete conseguirle un trabajo en los Estudios Misr.

Niazi Mustafa cumple su promesa muy rápidamente y así Abu Seyf entra en 1934 en el departamento de montaje. En 1939 es enviado por la dirección de los Estudios a realizar un curso de formación en Francia, y allí descubre el cine

francés de la época a fuerza de pasar días enteros en las salas de proyección. El estallido de la Segunda Guerra Mundial obligará, no obstante, al joven Abu Seyf a regresar prematuramente a Egipto.

Pocas semanas después, hacia finales de 1939, el realizador Kamal Selim contrata a Abu Seyf como ayudante de dirección durante el rodaje de su película **Al-azima** ("La determinación"), producida por los Estudios Misr y considerada como la primera muestra del cine realista egipcio. Abu Seyf trabajará como ayudante de Selim en otras dos películas en 1941 y 1943: la influencia de dicho realizador, desaparecido en 1942 a la edad de 32 años, será considerable en la medida en que Abu Seyf elegirá seguir la vía del realismo abierta por su predecesor.

Entre 1941 y 1945 Abu Seyf realiza algunos cortometrajes y documentales, antes de poder realizar finalmente su primer largometraje en 1946 gracias a la confianza del productor Gabriel Talhamy. De cara a su debut, el joven cineasta propone una adaptación de la película norteamericana **El puente de Waterloo** (*Waterloo Bridge*, 1940), de Mervyn LeRoy, que llevará por título **Daiman fi qalbi** ("Siempre en mi corazón"). Pero será su tercera película, **Mugamarat Antar wa Abla** ("Las aventuras de Antar y Abla", 1948), recreación de una bien conocida historia de beduinos que obtiene una gran acogida por parte del público, la que realmente asegure la carrera de Abu Seyf.

Antes de acometer su primera obra personal, Abu Seyf realizará todavía algunas otras películas menores, entre las cuales se cuenta la versión egipcia de una coproducción con Italia titulada **As-saqr** ("El halcón", 1950): toda la película se rodó en una doble versión, una a cargo de un realizador italiano y con actores italianos, la otra por Abu Seyf con actores egipcios. Por fin, en 1952, llega la primera obra realmente importante de la filmografía de Abu Seyf: **Lak yaum ya dalim** ("Llegará tu día").

Lak yaum ya dalim, producida por el propio Abu Seyf, es una adaptación libre de *Thérèse Raquin*, de Emile Zola. En su guión colaboró con Naguib Mahfuz -Premio Nobel de Literatura más de treinta años después-, a la sazón un joven novelista cuya trilogía Abu Seyf había leído con gran admiración, hasta el punto de entrar en contacto con él y convencerle de escribir juntos algunos guiones, sin que por ello Mahfuz hubiera de abandonar su carrera como novelista. Abu Seyf y Mahfuz habían colaborado ya en **Al-muntaqim** ("El vengador", 1947) y **Mugamarat Antar wa Abla** antes de reencontrarse en **Lak yaum ya dalim**, una historia desarrollada en unos baños públicos que pasa por ser la primera incursión del cineasta en el ámbito del realismo.

La estrecha colaboración cinematográfica establecida entre Abu Seyf y Mahfuz se extenderá a lo largo de ocho años y dará lugar a ocho películas. Las seis primeras son escritas directamente para la pantalla por el tándem: **Raya wa Sakina** ("Raya y Sakina", 1953), **Al-wahsh** ("La bestia", 1954), **Shabab imraa** ("La juventud de una mujer", 1956), **Al-futuwa** ("El matón", 1957), **Mugrim fi agaza** ("Un criminal de vacaciones", 1958) y **Bain as-samaa wa al-ard** ("Entre el cielo y la tierra", 1959).

Las dos primeras películas mencionadas están inspiradas en sendos sucesos que conmocionaron a la sociedad egipcia. **Raya wa Sakina** evoca la figura de dos mujeres que, en la Alejandría de los años veinte, mataban a las muchachas que llevaban a su casa con el propósito de robarles las joyas. Por su parte, **Al-wahsh** se basa en la historia verídica de Al-Jut, un famoso criminal del Alto Egipto que contaba con la protección de los poderosos.

Al-futuwa, una de las obras más importantes de Abu Seyf, describe el proceso de transformación de un don nadie, llegado a El Cairo desde su aldea

Daiman fi qalbi *("Siempre en mi corazón", 1946), de Salah Abu Seyf*

Al-Qahira zalazin ("El Cairo, años treinta", 1966), de Salah Abu Seyf

natal en el Alto Egipto, en el cabecilla del mercado de hortalizas. En el caso de **Shabab imraa**, primera adaptación de una novela egipcia -en este caso obra del escritor naturalista Yussef Amin Ghura- por parte de Abu Seyf y Mahfuz, un joven estudiante deja su aldea para continuar sus estudios en la Universidad de Al-Azhar en El Cairo, pero será objeto del acoso sexual por parte de una mujer madura.

Shabab imraa no es, sin embargo, la única obra literaria preexistente adaptada conjuntamente por Abu Seyf y Mahfuz. En efecto, dos años más tarde llevarán a la pantalla de forma sucesiva dos novelas del gran escritor Ihsan Abdel Quddus, de donde resultan los filmes **At-tariq al-masdud** ("Callejón sin salida", 1958) y **Ana hurra** ("Soy libre", 1959). En el primero de ellos, Abu Seyf denuncia la corrupción imperante en la sociedad egipcia del momento, mientras que en el segundo una joven lucha por su emancipación en una sociedad hipócrita. Este último film, **Ana hurra**, marcará la última colaboración directa entre el gran cineasta y el célebre escritor, pero no por ello dejará Abu Seyf de adaptar a Mahfuz en otras dos ocasiones.

En 1960 Abu Seyf adapta la novela *Bidaya wa nihaya* ("Principio y fin") en el film homónimo, que deviene en una de las obras maestras del realismo cinematográfico egipcio y proporciona a Omar El-Sharif uno de sus mejores papeles en una película egipcia. En **Bidaya wa nihaya** ("Principio y fin"), a través de la historia de una familia cairota, el socialista Abu Seyf denuncia implacablemente el papel de la pobreza como responsable de todos los males. Seis años después, Abu Seyf lleva a la pantalla **Al-Qahira zalazin** ("El Cairo, años treinta", 1966), que transcurre -como su título indica- en la década de los treinta y narra la

Al-futuwa *("El matón", 1957), de Salah Abu Seyf*

Al-muwatin Masri ("El ciudadano Masri", 1991), de Salah Abu Seyf

historia de tres jóvenes inconformistas al término de sus estudios: dos de ellos acabarán abandonando sus ideales revolucionarios, mientras que el tercero seguirá hasta el final en su lucha contra la corrupción del poder.

A lo largo de su dilatada carrera Abu Seyf adaptará, no obstante, a otros célebres novelistas egipcios, como es el caso del ya mencionado Ihsan Abdel Quddus. Aparte de los títulos citados más arriba, **At-tariq al-masdud** y **Ana hurra**, Abu Seyf transpondrá a la pantalla otras cuatro novelas de Abdel Quddus: **Al-wisada al-jaliya** ("La almohada vacía", 1957), **La anam** ("No duermo", 1957), **La tutfi ash-shams** ("No apaguéis el sol", 1961) y, por último, **Wa saqatat fi bahr min al-asal** ("Caído en un océano de miel", 1976), film de encargo que más vale olvidar.

Abu Seyf ha realizado asimismo excelentes adaptaciones de otras cuatro novelas. En 1963 adaptó a Yussef Idriss en **La waqt lil hubb** ("No hay tiempo para el amor"), historia de uno de los líderes de la resistencia popular antes de la revolución de 1952 a quien salvará la vida la institutriz a la que ama. **Az-zauga az-zania** ("La segunda esposa", 1967) es una adaptación de una novela de Ahmad Rushdi Saleh: primer film de Abu Seyf que transcurre en el medio rural, narra la historia de un jefe de aldea despótico que, en los años cuarenta, obliga a un pobre campesino a divorciarse de su esposa para poder así casarse con ella. Catorce años después, Abu Seyf realizará un segundo film de corte rural a partir de una novela de Yussef El Qaid: **Al-muwatin Masri** ("El ciudadano Masri", 1991). En este caso la acción se desarrolla en el Egipto de Sadat, pocos meses antes de la guerra de 1973, momento en que un jefe de aldea se sirve de su poder para enviar al hijo de un campesino para que haga el servicio militar en lugar del suyo, terminando aquél por morir en el frente.

Por último, una de las mejores adaptaciones cinematográficas jamás acometidas por Abu Seyf es ciertamente la de la novela de Yussef El Sebai *As-saqaa mat* **-As-saqaa mat** ("El aguador ha muerto", 1977)-. Tras largos años en que el cineasta soñaba infructuosamente con llevar a la pantalla esta novela -sin que lograra encontrar la financiación necesaria a causa de su carácter metafísico-, será finalmente Yussef Chahine quien se la produzca contando con la colaboración de la SATPEC tunecina. **As-saqaa mat** gira en torno a la amistad entre un aguador, sumido en la tristeza a raíz de la muerte de su esposa, y un enterrador pletórico y vitalista.

Sea como fuere, pues, y aunque Abu Seyf se mantenga firme en su decisión de no volver a rodar, la mayor parte de sus películas permanecerán para siempre grabadas en la memoria del cine egipcio.

Yussef Chahine

Elisa Molina

Hablar de Yussef Chahine es hablar, sin duda, del director de cine o realizador más conocido mundialmente a lo largo de toda la historia del cine árabe, corta, en general, pero larga en lo que se refiere al cine egipcio. Y este reconocimiento internacional se debe a que su obra es la más diversa y rica en su conjunto, sin menosprecio de la de otros realizadores árabes, como, por ejemplo, la de Salah Abu Seyf, también muy interesante, pero algo menos conocida mundialmente.

De la biografía de Chahine se conocen pocos datos, sólo los esenciales. No le gusta hablar de sí mismo, ni siquiera de su ideología ni de su concepción del arte; piensa que un realizador debe ser juzgado a la vista de su obra, ya que su verdadero lenguaje no está formado por palabras ni frases, sino por planos y secuencias (1).

Chahine nació en Alejandría (Egipto) en 1926, en el seno de una familia acomodada, pues su padre era un abogado de origen sirio establecido en la ciudad. Cursa sus primeros estudios en un colegio privado de esa ciudad, así como los primeros universitarios, aun-

que desde muy joven es un apasionado del teatro. A mediados de los años cuarenta obtiene una beca para realizar unos cursos de interpretación en California, que completa con estudios cinematográficos. Regresa a Egipto en 1948 y comienza su carrera cinematográfica como ayudante de dirección en varias películas, aunque no olvidará sus estudios de interpretación, demostrando sus buenas cualidades como actor en dos de sus películas: **Bab al-Hadid** ("Estación Central", 1958) y **Fagr yaum gadid** ("El alba de un nuevo día", 1964) (2).

Su primer film como realizador es **Baba Amin** ("Papá Amin", 1950), donde contó con el apoyo del veterano Alvise Orfanelli. Esta *opera prima* es una comedia agradable pero todavía inmadura, aunque algunos de sus rasgos nos descubran ya su talento. Pero veamos en qué contexto histórico y profesional comienza Chahine su carrera cinematográfica...

Cronológicamente, concluido el período monárquico, comienza una nueva etapa histórica que recibe el nombre de "nasserista", en la que la socialización de la política y de la administración, con la creación del "sector público", se convertirá en uno de los objetivos primordiales. Y la industria cinematográfica será una de las beneficiadas con las subvenciones del Estado, lo que le da el empuje necesario para alcanzar una mayor diversidad de realización y, como consecuencia, mayores posibilidades de calidad.

Hay que resaltar como novedosa la presencia de una reflexión crítica sobre el sistema político derrocado, así como una exaltación del renacimiento egipcio, lo que convertirá al cine de este país en un instrumento político. El triunfo de Nasser, en 1956, sobre la agresión tripartita contra el canal de Suez contribuiría a enaltecer, aún más, la revolución. Dentro de esta etapa "nasserista", Chahine realizará más de veinte películas, es decir, dos tercios de su obra, desde su *opera prima*, pasando por la que se sigue considerando su obra maestra, **Bab al-Hadid**, hasta llegar a otra de sus grandes películas, **Al-ard** ("La tierra", 1968).

De sus cinco primeros filmes (1950-1953) hay que destacar **Ibn an-Nil** ("El hijo del Nilo", 1951): es la historia de un campesino que, al ir a la ciudad con todo el dinero de la gente del pueblo para comprar abonos, es asaltado y herido; al volver a su pueblo salva a un niño de ahogarse, al inundarse la región por la crecida del río. Esta película supuso un gran éxito para su joven director, tanto en Egipto como en Venecia y Cannes, pues supo engarzar un tema, en principio sentimental, dentro de un entramado social rural, aunque todavía sólo en esbozo. Y, precisamente, siguiendo en esta línea realizará poco después dos películas: **Siraa fil wadi** ("Duelo en el valle", 1954) -enfrentamiento entre un señor feudal y los campesinos que cultivan la caña: para vengarse, el pachá mata a un anciano venerable del pueblo inculpando a un inocente, lo que desata una verdadera *vendetta* que terminará con el esclarecimiento de los hechos y la boda de los protagonistas- y **Siraa fil minaa** ("Duelo en los muelles", 1956) -en este caso serán los obreros portuarios los que se enfrenten al dueño de los astilleros, también con consecuencias dramáticas y acusaciones falsas que terminarán igualmente por aclararse, y con boda como final feliz-. De una forma paralela -incluso serán protagonistas los mismos actores, Fatin Hamama y Omar Sharif- plantea un conflicto social rural y otro urbano, en el valle y en el puerto.

Estas dos películas son ya un claro ejemplo del cine realista occidental de su época, así como demuestran la gran capacidad técnica y estética de su director. Serán, además, como un anticipo de su gran film **Bab al-Hadid**: la estación de El Cairo está habitada permanentemente por un gran número de pequeños "comerciantes" que luchan por mantener su "negocio", a la vez que los trabajadores de la estación mantienen sus propias luchas sindicales; en este marco social se desarrolla el drama amoroso de uno de los más míseros vendedores de la estación, que, a diferencia de las situaciones anteriores, terminará en tragedia. Chahine, dentro de un contexto de conflicto político general, muestra dramas humanos y psicológicos que se producen en la gran estación de El Cairo (llamada "Puerta de Hierro", que será su título en árabe) con una expresividad y maestría dignas de su talento. Esta película tiene mucho de neorrealismo italiano, pero con rasgos y connotaciones distintivas.

En ese mismo año, 1958, realizará un film de tema netamente político, **Gamila, algazairiya** ("Gamila, la argelina"), que narra la historia de una combatiente argelina que fue torturada y muerta por los franceses: tiene un gran sentido épico popular (pues Gamila actuará como una verdadera heroína) y es su homenaje intelectual personal a la lucha de liberación del pueblo argelino. Algunos años después desarrollará esta línea histórico-políti-

ca, esbozada solamente en **Gamila**, rodando **An-Nasir Salah ad-Din** ("Saladino, el victorioso", 1963). El film, que presenta la figura histórica de Saladino en su lucha contra los cristianos de forma positiva y objetiva, procurando no caer en el tópico de la confrontación entre buenos y malos, se convertirá en la mejor película histórica egipcia, a pesar de ser considerada tendenciosa políticamente (Nasser como nuevo Saladino).

Simplemente como curiosidad apuntaré la realización, en estos años, de una película de tema "muy español": **Como un ídolo de arena** (*Rimal min dahab*, 1967). Melodrama desarrollado en lo que pretende ser un auténtico ambiente taurino, con corridas, toreros, cogidas, novias angustiadas, etc., y rodada parcialmente en España, desgraciadamente resultó ser uno de los peores trabajos de este director.

Después de un corto exilio voluntario en el Líbano dirige **Al-ard**, que describe la lucha por el agua que mantienen los grandes y pequeños propietarios agrícolas de un pueblo egipcio a orillas del Nilo, lucha que desencadenará intrigas y sentimientos analizados por Chahine de forma magistral. Es una adaptación de la novela del escritor egipcio Abderrahman Cherkaui, a la que da una gran fuerza y colorido, presentando a los campesinos egipcios como los verdaderos protagonistas. Esta película es considerada por los críticos como una de las mejores de Chahine, y con ella se cierra también la primera parte de su producción cinematográfica.

Con la muerte de Nasser, en septiembre de 1970, y la subida al poder de Anuar El-Sadat comienza una nueva etapa política, económica y social en Egipto. Se pasará de un sistema teóricamente socialista a un planteamiento capitalista que, al impactar sobre todo en la economía, afectará también tanto a la estructura política como a la social. Al entrar en una nueva fase de libre comercio, la industria cinematográfica se privatiza, desapareciendo las subvenciones estatales y comenzando la competitividad; competitividad que se traduce en la producción de películas comerciales de bajo presupuesto y calidad, es decir, de películas al estilo americano y por tanto al gusto popular.

Afortunadamente Chahine tiene ya suficiente madurez y prestigio como para poder imponerse a esta tendencia y conseguir la producción de unos filmes que incidirán, sobre todo, en el aspecto político-social, aunque tendrá que recurrir con más frecuencia a las coproducciones. Así, su primera película importante de esta época será **Al-usfur** ("El gorrión", 1972), una de sus obras más complejas donde, a través de la vida de Ismail, un perfecto egipcio, y de sus hijos (los gorriones) pretende presentar todos los aspectos y las consecuencias positivas y negativas de la derrota egipcia en la guerra de 1967. Chahine tuvo muchos problemas para poderla estrenar en Egipto, porque plantea el problema de las responsabilidades políticas con mucha crudeza; sin embargo, su éxito internacional fue inmediato.

Como es lógico, las experiencias personales están presentes siempre, de forma más o menos velada, en toda producción intelectual o artística, y Chahine no será una excepción. Pero, en su caso, conviene destacar que llegará a realizar toda una trilogía de carácter autobiográfico: **Iskandariya lih?** ("Alejandría, ¿por qué?", 1978), **Hadduta misriya** ("Una historia egipcia", 1982) e **Iskandariya kaman wa kaman** ("Alejandría ahora y siempre", 1990). A lo largo de estos tres filmes Chahine va describiendo la vida de un director de cine, y a la vez la de su ciudad, desde el final de la ocupación británica hasta la actualidad. Su tono narrativo va depurándose, terminando en auténtica sátira. A lo largo de la trilogía se plantean muchos de los graves problemas que afectan al mundo árabe contemporáneo: la identidad, el binomio tradición-modernidad, la estructura social, la mujer, etc.

Intercalada en esta trilogía se encuentra otra de sus películas

Al-ard *("La tierra", 1968), de Yussef Chahine*

Iskandariya lih? ("Alejandría, ¿por qué?", 1978), de Yussef Chahine

históricas, **Wadaa Bonaparte** ("Adiós, Bonaparte", 1985), donde la ocupación napoleónica de 1798 le sirve de pretexto para profundizar en el problema de la confrontación de dos culturas, a través de la amistad que surge entre un científico francés y un joven egipcio. Es, por tanto, un film histórico en apariencia, pero intimista en su fondo, por lo que queda muy alejado de su **Annasir Salah ad-Din**.

Las dos últimas películas de Chahine han suscitado una gran polémica, algo que no es nuevo en su larga trayectoria profesional, aunque esta vez con mayor virulencia y, además, por motivos distintos: **Al-Qahira** ("El Cairo", 1991), que es un cortometraje documental, porque presenta de forma descarnada los barrios bajos de la ciudad; y **Almohager** ("El emigrante", 1994), por motivos religiosos.

Después de este breve análisis de las obras más representativas de Chahine, no debe sacarse la conclusión errónea de que este director solamente ha realizado películas "trascendentales", ya que nos encontramos intercaladas, en su amplia obra cinematográfica, películas "menores", bien sea por su contenido o por su escaso acierto (como la consulta de su filmografía completa pone de relieve): musicales, melodramas, comedias, etc., si bien es cierto que no le gusta realizar más que una película por año, salvo excepciones.

La propia amplitud y diversidad de la obra de Chahine hace que sea imposible reducirla a una época determinada o a una escuela concreta. Además, su fuerte personalidad imprime a cada una de sus películas un sello especial, que se manifiesta tanto técnica como estéticamente.

A lo largo de su extensa filmografía Chahine ha abordado los problemas fundamentales que atañen a la sociedad árabe, pero siempre de forma sensible y aplicando nuevas vías de expresión. A pesar de ello, muy pocas veces se muestra satisfecho de su propio trabajo, deseoso siempre de no caer en el conformismo, empobrecedor de toda obra creativa. Se le ha criticado sobre todo su visión "urbana" de la vida y su "occidentalización", lo que es cierto, en alguna medida, pero que no empaña su valía como director, ni desmerece su obra. Obra que le ha proporcionado el reconocimiento y el aprecio del público y de la crítica nacional e internacional, el cual se ha manifestado de forma tangible en la concesión de los premios de cine más acreditados del mundo.

NOTAS

1. *Le Progrès Egyptien* (6 de marzo de 1972). Entrevista a Yussef Chahine realizada por Yves Thoraval.

2. Hay que tener en cuenta que a veces se encuentran desacuerdos de fechas en la filmografía de este director, ya que algunas de sus películas no se estrenaron, por diferentes motivos, hasta bastante después de su terminación.

Yilmaz Güney y el cine turco
o las contradicciones de un gran cineasta comprometido

Mehmet Basutçu

Un sólo nombre basta a veces para evocar el conjunto de la creación artística de un país, en un ámbito particular y en una época dada. Es el caso de Yilmaz Güney (1937-1984), cuyo nombre se identifica sencillamente desde los años 70 con el cine turco. Más de diez años después de su muerte, Yilmaz Güney confirma su puesto en la historia del cine como un gran símbolo atípico, incluso como un genio muy controvertido. Seguirá siendo seguramente el cineasta turco más importante del siglo veinte.

Bien se merece esta fama internacional, puesto que tenemos aquí el ejemplo de un artista completo con un destino trágico: actor famoso, guionista inventivo, director de talento, productor sagaz, escritor comprometido..., su nombre fue tema de actualidad tanto a

nivel cinematográfico como político y social en Turquía antes de traspasar las fronteras. Yilmaz Güney era una leyenda viviente. Desposeído de su nacionalidad, murió en el exilio en París a los 47 años.

Su compromiso en favor de los más desfavorecidos, campesinos sin tierra u obreros sin calificación, le costó constantes altercados con el poder político. Luego, se añadieron a la leyenda su huida fuera del país cuando estaba encarcelado por un delito común, sus tomas de posición en favor de los kurdos de la Turquía de donde provenía, sus declaraciones espectaculares, su personalidad y su carisma.

La vida y el arte, inseparables

Sin entender al hombre y sus compromisos pasionales no se puede comprender su arte. Esta verdad muy común es particularmente cierta en el caso de Yilmaz Güney. En efecto, es raro encontrar un artista cuya vida y obra, así como su conciencia política y sus compromisos, hayan sido hasta tal punto inseparables. La riqueza de su obra cinematográfica se debe en gran medida a lo que ha vivido, a lo que ha sabido observar, pero también a sus raíces y a su origen modesto. Desde el principio, su vida no fue fácil...

Yilmaz Güney nació en 1937 en un pueblo de la región de Adana, en el sur de Anatolia, donde la riqueza de algunos sólo es superada por la pobreza de otros. Era uno de los siete hijos de un jornalero agrícola. Hizo mil trabajos para sobrevivir, mientras seguía estudiando. Su talento pudo desarrollarse gracias a sus encuentros con personajes famosos, como el escritor Yaçar Kemal, el cineasta Atif Yilmaz o el crítico Onat Kutlar.

Elia Kazan, que conoce bien la tierra de Anatolia y los hombres que la habitan, entabla amistad con Yilmaz Güney, y lo describe así (1):

"Cuando mi amigo Yaçar Kemal quiere cumplimentarme, me llama 'hijo de campesino'. Para él, significa ser capaz de entablar amistad en unos minutos con desconocidos que pertenecen a un medio diferente; ser capaz de interesarse también por todos los pueblos y todos los individuos de un país... 'Campesino' significa para él todo lo positivo, lo bonito y lo mejor. Cuando se utiliza esta palabra para definir a un artista, significa que es alguien capaz de comunicarse con la misma facilidad y rapidez tanto con un intelectual como con un obrero. Por ejemplo, aunque Yaçar sabe muchas cosas, no creo que sea un intelectual. Además no creo que ser un intelectual sea muy importante. Lo que creo que es importante y lo que admiro es que una persona tenga sentimientos fuertes y profundos y que sea capaz de comu-

Umut *("Esperanza", 1970), de Yilmaz Güney*

nicarlos a otros. Es decir, que sea un artista...

Hace unos meses, en la Filmoteca de París, me impresionó mucho una película, y sigo bajo su influencia. La película se llamaba ***Umut*** *("Esperanza", 1970), y era la obra de un cineasta del que no había oído hablar nunca. Se llamaba Yilmaz Güney.*

Para mí, Yilmaz Güney es un 'campesino'. La manera en que este director miraba a su pueblo y a sus personajes era tan sincera, tan real y tan perfecta, que viendo su película he empezado a preocuparme por el futuro del hombre que veía en la pantalla y por su familia. He seguido preocupado incluso después de la película. ¿Que habrá sido de este hombre? ¿Que habrá pasado con sus hijos, con todos nuestros hijos? ¿Cuál habrá sido el porvenir de Turquía y del Mundo?

Si Yilmaz Güney había conseguido hacer revivir a sus personajes con toda la fuerza de sus vidas interiores es porque los amaba tanto y porque conocía tan bien a su pueblo. Su propia interpretación era además tan convincente que he pensado que el actor era cochero de verdad hasta que me dijeron que no.

No había ningun tipo de 'crítica social' copiada: la película era la sociedad misma. La verdadera fuerza del artista residía en el hecho de que lo miraba todo no como un extranjero que estuviese fuera de la realidad, sino como alguien que estaba en medio del combate y que, consciente de sus responsabilidades, lo observaba todo con ojos llenos de amor".

Elia Kazan estaba en lo cierto. Sin embargo, siempre es muy difícil entender a Yilmaz Güney. El cineasta vacilaba constantemente entre sus contradicciones. Era consciente de ello e intentaba resolverlas según la fórmula consagrada de la época.

En efecto, la ternura y la violencia, amplificadas por una sensibilidad y un sentido agudo de las responsabilidades hacia su pueblo y sus amigos, coexistían en él en un clima de confrontación permanente. Su sentido de la amistad y del amor, así como las extraordinarias pruebas de amor y las violentas discusiones de las que era capaz, son legendarias. Conseguía comunicarnos todo aquello a través de sus películas, por lo que era tan popular. Reconocido como un héroe positivo por los suyos, y particularmente por los espectadores de las pequeñas ciudades de Anatolia, no podía más que evolucionar hacia un cine más realista, más implicado en la vida de los que, en lo más bajo de la escala social, sufrían las desigualdades. La lucha de clases existía, y Yilmaz Güney la vivió desde dentro, de la misma forma que, en un contexto muy distinto, Yves Montand fue muy consciente del abismo que separaba a los estibadores de Marsella de los productores parisinos...

Arte, política y cárcel

La política y la cárcel formaron parte de la vida y, en consecuencia, del arte de Yilmaz Güney. En efecto, el cineasta fue encarcelado varias veces, la mayoría de ellas por delitos de opinión, pero también por el asesinato de un juez que lo había provocado, una triste tarde de septiembre de 1974, en un restaurante...

Yilmaz Güney fue condenado por primera vez en 1961 por hacer "propaganda comunista" en uno de sus poemas, publicado en 1957 en una revista. Permaneció encarcelado durante dos años, cuando acababa de emprender una prometedora carrera de actor. Voluntarioso, siguió estudiando y creando en el interior de su celda. Su primera novela, *Boynu Bükük Öldüler* ("Murieron humillados"), publicada más tarde, había tomado forma en la cárcel...

Al permanecer lejos del cine durante dos años, debió pasar de nuevo sus pruebas; así es la ley de la jungla del cine comercial de *Yesilçam* (2).

Las películas que Yilmaz Güney rodará en los años sesenta, unas cuarenta en total y más bien mediocres, ya anuncian un autor completo. Aunque esté delante de la cámara, interviene de hecho cada vez más en todos los niveles de la producción, desde el guión hasta la dirección. Gracias a la popularidad de sus películas, se convertirá en el "rey feo" adulado por el gran público, desde los suburbios de Estambul hasta los pequeños pueblos de Anatolia.

Muy a menudo, el personaje que interpreta es el de un buen hombre, generoso y honesto; será engañado, humillado y siempre explotado por los ricos, los poderosos y los forajidos de todas clases... Pero se trata de un héroe que reacciona, que lucha con determinación frente a las injusticias y la opresión. El "rey feo" se defiende con la fuerza de sus músculos, pero también con su arma cuando es preciso...

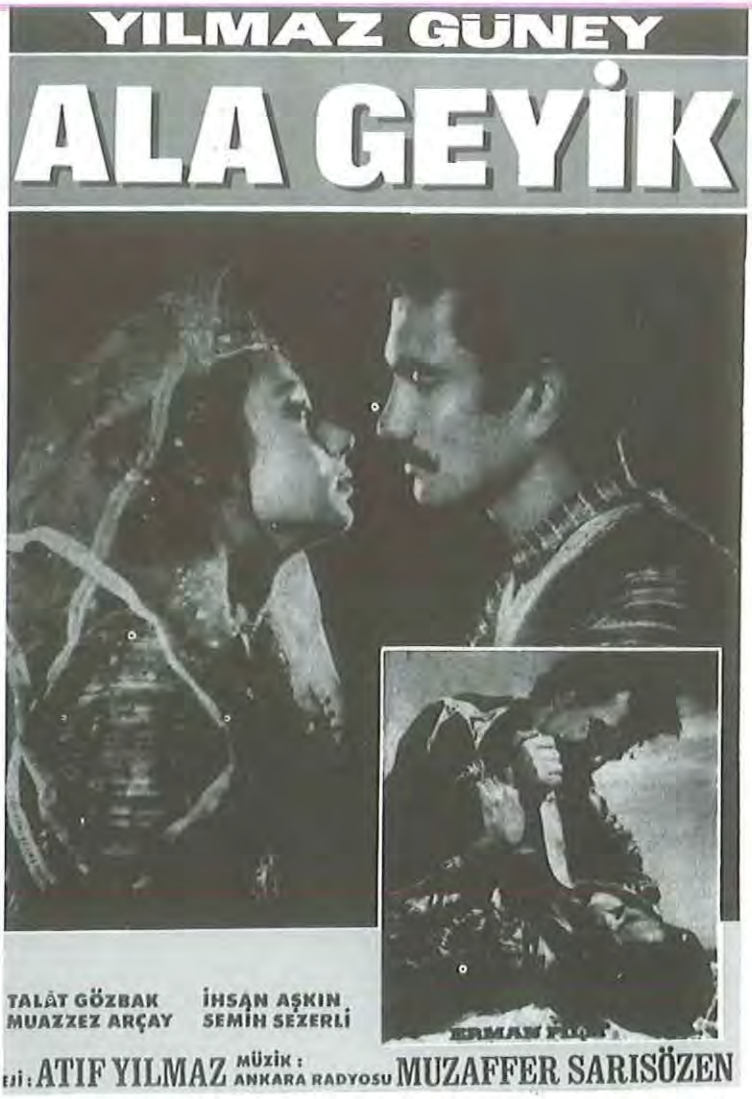
El espectador popular se identifica fácilmente con este personaje que evoluciona en un guión simplista, y siente con

él las mismas emociones, las mismas rebeliones, las mismas iras y los mismos alivios; hace fracasar todas las trampas y encuentra, con Yilmaz Güney, a la amada que los malos no conseguirán quitarle... El espectador se rebela contra tanta injusticia, pero la película no le indica ningún camino para encauzar su propia ira y así modificar el curso de las cosas. Nos contentamos con observar, señalar lo que no funciona, levantando rápidamente acta...

Sin embargo, el realismo surge cada vez más, y el fin de estas películas no siempre es feliz. Incluso ocurre que el héroe desaparece en la última escena. Yilmaz Güney morirá cada vez más en la pantalla... Se trata aquí de una muerte física, pero de ningún modo de una muerte moral; al contrario, la dignidad y el honor quedarán salvados. Entre las películas destacadas y los títulos reveladores de este período podemos citar: **On Korkusuz Adam** ("Diez hombres valientes", Tunç Başaran, 1964), **Mor Defter** ("Cuadernos morados", Nuri Ergün, 1964), **Ben Öldükçe Yaşarim** ("Vivo tanto que muero", Duygu Sağiroğlu, 1965), **Çirkin kiral** ("El rey feo", Yilmaz Atadeniz, 1966) o **Balat'li Arif** ("Arif de Balat", Atif Yilmaz, 1966).

Yilmaz Güney es también el protagonista de **Hudutlarin Kanunu** ("La ley de la frontera", Lütfi Ö. Akad, 1966), una película clave de la historia del cine turco que también marca un giro en el cine de Güney. En esta película realista, Lütfi Akad lleva a la pantalla la vida de los que están obligados a hacer contrabando para poder vivir a lo largo de la frontera sur del país.

Estas películas muy populares



Yilmaz Güney en ***Ala-geyik*** *("La cierva", 1959), de Atif Yilmaz*

permitieron a Yilmaz Güney asentar su fama y ganar mucho dinero. Era famoso... Podía dedicarse a la dirección para hacer películas en las que llevara a la pantalla la vida de los que sufren. Turquía es un país pobre, de los llamados "en vías de desarrollo"; el ejército acababa de intervenir en mayo de 1960 para que la democracia pluralista aún balbuciente pudiera desarrollarse (Mustafa Kemal Atatürk había confiado la República y sus reformas a la juventud; mientras, el ejército tenía el papel de garante e intervenía cuando el poder de los civiles fracasaba...). La Constitución de 1961 aportó más libertad de creación y de expresión (lo cual no impidió que Yilmaz Güney fuera encarcelado de 1961 a 1963 por uno de sus poemas; el país ya no llevaba la cuenta de sus propias contradicciones...). Por otra parte, el peso de las tradiciones era fuerte: el sistema feudal seguía vigente en las regiones rurales. Las garantías legales de un Estado de derecho, los poderes político y económico, no siempre respetaban los Derechos Humanos más elementales... La rebelión mundial de la juventud, a finales de los años 60, también provocó movimientos en Turquía. El clima social se hacía pesado...

Yilmaz Güney dirige entonces su primera película personal, **Seyyit Han** ("Seyyit Han", 1968), basada en una leyenda de Anatolia. Esta triste historia de amor anuncia el nacimiento de un director con sentido de la escenificación y que sabe fijar

en el celuloide imágenes fuertes. Luego llega **Aç Kurtlar** ("Lobos hambrientos", 1969), una película de aventuras que se desarrolla en el este de Turquía, donde el director acaba de efectuar su servicio militar. Su tercera realización, **Bir Çirkin Adam** ("Un hombre detestable", 1969), describe la soledad de un hombre; en esta historia policiaca se descubren algunos reflejos de la *Nouvelle Vague* francesa y una cierta dosis de crítica social...

El neorrealismo de Güney impacta nuevamente los espíritus con **Umut**, una obra maestra. La precisión del tono, la agudeza de la observación, la perspicacia de un lenguaje cinematográfico escueto, le abren las fronteras del país. La acogida será calurosa, particularmente en Francia; es un verdadero descubrimiento.

Umut cuenta la historia de Cabbar, un cochero de la ciudad de Adana que ya no puede hacer frente al desarrollo de los taxis para mantener a su familia. Este guión escrito por Yilmaz Güney y que incluye algunos elementos autobiográficos muestra la bajada a los infiernos de un buen hombre atenazado entre la evolución de la sociedad y las injusticias que genera cada vez más el sistema político y social. Cabbar perderá su caballo en un accidente y ni siquiera será indemnizado; los billetes de la lotería nacional tampoco le ayudarán... Entonces se va en busca de un hipotético tesoro escondido. Se hundirá en la locura, con todas sus esperanzas. La fuerza de Yilmaz Güney proviene de nuevo del hecho de que habla de la vida de gente que conoce muy bien, con mucha sencillez y una ternura infinita hacia sus personajes.

En 1971, en un clima social cada vez más pesado, Yilmaz Güney dirige seis nuevas películas: **Kaçaklar** ("Los fugitivos"), **Yarin Son Gündür** ("Mañana es el último día"), **Umutsuzlar** ("Los desesperados"), **Aci** ("Dolor"), **Ağit** ("Elegía") y **Baba** ("Padre"). Entre estas películas, algunas de las cuales apenas tienen importancia, **Ağit** constituye una nueva etapa en el cine de Güney. A traves de la historia de los bandidos que causan estragos en las montañas del este del país, el director consigue ilustrar las bases económicas y políticas del subdesarrollo que hiere estas regiones.

En 1972, en la "caza de brujas" subsiguiente a la intervención militar de marzo de 1971, Yilmaz Güney será encarcelado por segunda vez, y allí permanecerá durante casi dos años, hasta la amnistía general votada en mayo de 1974. Esta vez se le reprocha haber alojado en su casa a militantes de izquierda...

La cárcel también es una escuela. Güney sigue aprendiendo y reflexionando. Lee mucho, desde obras políticas y filosóficas hasta clásicos de la literatura, y prepara nuevos guiones. También afina su postura política, al tiempo que hace balance de su vida. Aquí tenemos un extracto de la entrevista que le hizo Atilla Dorsay en la cárcel en mayo de 1974, justo antes de ser liberado (3):

"Trato de juzgarme de vez en cuando. Como artista, ¿he cumplido con mi deber? ¿He aportado a mi pueblo lo que tiene derecho a exigir de mí? ¿O he sido simplemente el director de películas superficia-

***Aç Kurtlar** ("Lobos hambrientos", 1969), de Yilmaz Güney*

les, que vive bien con el dinero que le aportan estas películas, que se emborracha, juega a cartas, lleva un arma y la utiliza? Cada día debemos hacer balance y cada día tenemos cientos de exámenes que aprobar. La amnistía es una cuestión secundaria: hoy o dentro de un año no tiene mucha importancia. Cuando el hombre tiene cosas que hacer, estar o no en la cárcel no importa. Fuera de la cárcel no seremos libres del todo, sino semi-libres. Además, hablar de la libertad absoluta es como una huida hacia adelante, como el alcohol...".

Ağıt ("Elegía", 1971), de Yilmaz Güney

Recién salido de la cárcel, Yilmaz Güney vuelve detrás de la cámara y dirige **Arkadaş** ("El amigo", 1974). Luego emprende la preparación del rodaje de **Endişe** ("Ansiedad"), que acabará un año más tarde Şerif Gören, pues la libertad recobrada le dura poco.

Su destino se complica cuando, en la tarde del 13 de septiembre de 1974, cenando con su esposa y su equipo en Yumurtalik, una pequeña ciudad de la costa mediterránea donde se encontraban para el rodaje de **Endişe**, el juez de esta localidad, un hombre muy conservador que no apreciaba la línea política seguida por este director turbulento, le provocó a conciencia varias veces. La vida real y la ficción se entrelazan entonces en un relámpago: Yilmaz Güney, el famoso "rey feo", héroe justiciero y orgulloso de ayudar a los más débiles, sacó su arma... Desafortunadamente, el arma no era un revólver de ficción...

Arkadaş ("El amigo", 1974), de Yilmaz Güney

Tenemos que precisar que en el sur de Turquía los hombres llevan tradicionalmente un arma, y la utilizan para demostrar su alegría. Por ejemplo, para una boda o la proyección de una película, de Yilmaz Güney entre otros, suelen disparar al aire. Yilmaz Güney también era un hombre del sur, con un sentido del honor y del orgullo a flor de piel. No pudo soportar que insultaran a su esposa...

De nuevo se halla encarcelado, pero esta vez como preso común. Pero Yilmaz Güney no es un detenido cualquiera. Se beneficiará de la benevolencia de algunos directores de cárcel, vivirá en condiciones favorables para el trabajo y la reflexión, le visitarán sus amigos y conocidos extranjeros y seguirá "haciendo películas", con amigos cineastas inter-

El muro (Le mur / Duvar, 1983), de Yilmaz Güney

puestos. Así es como Zeki Ökten dirije **Sürü** ("El rebaño", 1978) y **Düşman** ("El enemigo", 1979). Premiada en el Festival de Locarno de 1980, **Sürü** es un éxito en el extranjero.

Yilmaz Güney permaneció en la cárcel hasta octubre de 1981, antes de escapar para ir a concursar en mayo de 1982 a Cannes con la película **El camino** (*Yol*, 1981). Escribió el guión de esta obra maestra y luego realizó el montaje a partir del material rodado por Şerif Gören. El realismo social de Güney, que alcanza la cumbre en **El camino**, va a la par, según Mahrmut Tâli Ongören (4), con el amor: *"Existen entre los personajes de Güney fuertes relaciones de amor no melodramáticas, enfocadas bajo el angúlo de la lucha de clases pero a la vez muy calurosas y muy vivas, a pesar de la erosión de los valores humanos que acarrea el capitalismo..."*.

Tras la Palma de Oro -compartida con **Desaparecido** (*Missing*, 1981), de Costa-Gavras-, el gobierno turco de entonces, constituido con el acuerdo de los militares que habían perpetrado un nuevo golpe de Estado en 1980, protestó enérgicamente. Las autoridades también tenían su razón: los amigos y las personalidades extranjeras que lo recibieron presentaron a Yilmaz Güney como un prisionero político oprimido por un régimen que no respetaba los derechos humanos, sin mencionar el asesinato por el que estaba condenado. Era seguramente para causar más sensación... Algunos tranquilizaban entonces su conciencia diciendo que de todas formas, aunque Yilmaz Güney hubiera purgado su condena por completo, no

***Sürü** ("El rebaño", 1978), de Zeki Ökten*

El camino (Yol, 1981), de Şerif Gören

hubiera recobrado jamás su libertad, puesto que varios juicios políticos se estaban ya procesando contra él. No estaban equivocados...

Prohibida su entrada en Turquía, desposeído de su nacionalidad en enero de 1983, Yilmaz Güney retorna detrás de la cámara después de una ausencia de más de ocho años para dirigir **El muro** (*Le mur / Duvar*, 1983), su última película. Se trata de la cruda descripción del sistema carcelario de Turquía, a traves de la vida insostenible en una cárcel de niños. Es una película sumamente violenta, donde todo se muestra negro y sin esperanza. En realidad es la explosión de un cineasta que por fin ha recobrado su libertad y tiene demasiadas cosas que decir, demasiadas injusticias que denunciar, demasiadas desgracias que compartir con nosotros.

En mayo de 1983 la acogida en el Festival de Cannes, en el que concursa por una eventual segunda Palma de Oro con **El muro**, es muy fría. Yilmaz Güney, consciente de la ambigüedad de su situación, declara en una rueda de prensa: *"El arte y la política son dos aspectos de mi personalidad; a veces uno le gana al otro... Sin embargo, desearía que la política no invadiera el arte, que mis películas no sufrieran de mis tomas de posición políticas"*. Es cierto que la política se mezclaba demasiado, a veces a pesar suyo, con la vida de Yilmaz Güney. Sus amigos, sus parientes o la coyuntura del momento le incitaban a ello. No podía no comprometerse.

Desafortunadamente, Yilmaz Güney jamás volvería a Cannes. No tuvo suficiente tiempo para darnos una nueva prueba de su arte.

Hoy en día podemos ver su cine con más serenidad, sin preocuparnos por tal o cual presión política, tal o cual verdad, tal o cual mentira. Resulta evidente entonces que Yilmaz Güney fue un gran cineasta que vivió plenamente su época, consiguiendo a la vez ser intemporal a través de su obra. Un día, un cineasta dirigirá la película de su vida; esta película será entonces la de todo un pueblo, la de toda la historia de la Turquía de la segunda mitad del siglo veinte y, también, una bonita página de la historia del cine mundial.

NOTAS

1. En "Sanat Dergisi". Estambul. Abril, 1974.

2. *Yesilçam* es el nombre de una pequeña calle del centro de Estambul donde se encontraban concentrados entonces los productores de películas comerciales.

3. Atilla Dorsay: *Yilmaz Güney Kitabi*. Estambul. 1988.

4. En *"Le cinéma turc"*, libro que verá la luz en abril de 1996 en la colección "Cinéma/pluriel" del *Centre Georges Pompidou* de París.

Abbas Kiarostami.

Más allá de la realidad; más cerca de lo real

Carlos F. Heredero

"La cámara puede capturar un momento, pero ese momento ya ha pasado. El cine conserva la huella de un fantasma de ese momento".
(Manoel de Oliveira en **Lisbon Story** -Wim Wenders, 1995-).

Si algún equívoco amenaza con distorsionar la propuesta que encierra la obra del realizador iraní Abbas Kiarostami, se trata -sin duda- de su consideración como un cineasta realista. Los términos "realismo" y "neorrealismo" se cuelan por todos los párrafos que se escriben sobre las películas de este director y, a decir verdad, lo cierto es que tampoco faltan motivos para ello. Es más; podría decirse con toda legitimidad que la búsqueda de la máxima contigüidad entre la realidad y su representación es el motor esencial que dirige la

puesta en escena de sus películas, pero, con ser esto exacto, lo que sucede -también- es que tal consideración resulta insuficiente, que sus imágenes no se detienen allí.

Vayamos por partes. A sus 55 años, Kiarostami confiesa haber visto muy poco cine. Le aburren Bresson y Dreyer. El recuerdo que conserva de algunas películas neorrealistas vistas en su juventud no parece profundo. De formación autodidacta, tardó trece años en completar sus estudios de Bellas Artes, pero su obsesión permanente ha sido siempre la imagen. La imagen fotográfica, la imagen pictórica y la imagen cinematográfica.

De la primera asegura que *"nos permite adquirir la facultad del discernimiento (...), es una vía para comprender la significación fundamental"* (1), la segunda le sirve de terapia porque *"la pintura mental que tengo dentro de mí, la memoria, la mentalidad de pintor, me han ayudado mucho"* (2). La reflexión sobre la tercera, finalmente, le lleva a pensar que *"el cine es la historia de la distancia entre el ser ideal y el ser real"* (3), una observación que se desvela fundamental y que ofrece la verdadera llave de entrada a la naturaleza profunda de todo su cine.

En consecuencia con esta premisa, el cine de Kiarostami puede ser entendido como el esfuerzo por "rellenar" esa distancia, por acercar lo más posible la representación del "ser ideal" (el personaje de ficción) a la verdadera entidad del "ser real" (los actores que filma). Esto explica, igualmente, que para él la distinción entre el documental y la ficción no tenga mucho sentido, ya que toda su praxis parece impulsada por la necesidad de fundirse con la realidad de las personas y de lo que filma para extraer de todo ello algo verdadero, algún resorte o destello fugaz que traspase las apariencias de la "realidad" y se acerque a lo "real".

Llegados hasta aquí se hace necesario precisar estos dos conceptos, cuya distinción está en la base de la modernidad cinematográfica. Desde los parámetros de ésta, el mundo aparece como una entidad dual: *"de una parte la realidad, de otra lo real"*, entendiendo esto último como *"esa especie de carencia, de agujero entre la realidad y nosotros"* (4). Para la mirada del cineasta moderno, la realidad en bruto y por sí misma carece de sentido: *"la realidad no es unívoca"*, asegura José Luis Borau, *"las imágenes que nos rodean siempre son reales, pero no por eso son realistas, no expresan nada"* (5), por lo que -siguiendo ahora a Douglas Sirk- *"si te apegas demasiado a la realidad, sólo haces naturalismo. Se puede fotografiar cualquier cosa, pero no captas el contenido que configura la forma"* (6).

Que Abbas Kiarostami es plenamente consciente de esta dualidad problemática lo confirma su convencimiento de que *"para atrapar la verdad es preciso en parte traicionar la realidad"* (7), por lo que su verdadero interés está lejos de detenerse en la mera reproducción de las apariencias de ésta, ya que *"honestamente, no creo que la realidad, tal cual es, tenga mucho crédito"* (8). Y si esto es así, ¿qué demonios son entonces esos desarmantes cortometrajes sobre la infancia y sobre las tareas escolares cuyas imágenes trabajan de forma intensiva la expresión y el comportamiento supuestamente real de los niños?, ¿a qué búsqueda responde, pues, la obsesión de Kiarostami por reproducir de una manera tan fidedigna, tan exacta y tan inmediata la realidad...?

Éste es, sin duda alguna, el gran misterio al que nos enfrenta la obra de un cineasta cuyas imágenes asombran, entre otras cosas, porque en ellas se produce una extraña convivencia armónica entre primitivismo y sofisticación, una especie de síntesis que salta por encima de la historia para dejar aislado el gesto clásico y conjugar, al unísono, el gesto fundador (ligado a la capacidad "registradora" de la imagen) y el gesto moderno (abocado al reconocimiento de la imagen como tal imagen y obligado a interrogarse sobre el sentido de ésta). Ahora bien, Kiarostami no es -no puede serlo- un cineasta ahistórico, por lo que su cine no hace más que expresar, a fin de cuentas, esa *"combinación de la reflexión metalingüística con la recuperación del aspecto reproductivo del cine"* que, según De Vincenti (9), es inherente a la modernidad.

Algo nos dicen ya sobre esta síntesis los trabajos realizados por Kiarostami en el marco del Instituto para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes, institución oficial que hace posible la producción de todas sus películas entre 1970 y 1992, con la única excepción que supone **Gozaresh** ("El informe", 1978), un largo rodado en 1978 sobre la vida de un funcionario corrupto y sobre las relaciones de éste con su esposa. Se trata, en la mayoría de los casos, de obras centradas en el universo de la infancia, de aparentes documentales educativos protagonizados por niños y construidos sobre una estructura de máxima simplicidad.

Do rah-e hal baray-e yek masaleh ("Dos soluciones a un problema", 1975), de Abbas Kiarostami

Sin embargo, por debajo de las infinitas repeticiones que organizan las respuestas de esos niños, más allá de las acciones extraordinariamente simples que filma la cámara, entre las elementales alternativas que se dirimen en las imágenes de cortos como **Do rah-e hal baray-e yek masaleh** ("Dos soluciones a un problema", 1975), **Manam mitunan** ("Yo también puedo", 1975), **Rang-ha** ("Los colores", 1976), **Rah-e hal** ("Solución", 1978), **Be tartib ya bedun-e tartib** ("Con disciplina o sin disciplina", 1981), o en los largometrajes **Avvaliha** ("Los párvulos", 1985) y **Mashq-e shab** ("Deberes", 1989), Kiarostami acierta a proponer un reflexión sobre los fundamentos de las apariencias y, en última instancia, sobre la intervención del cine en el mundo real de sus pequeños protagonistas.

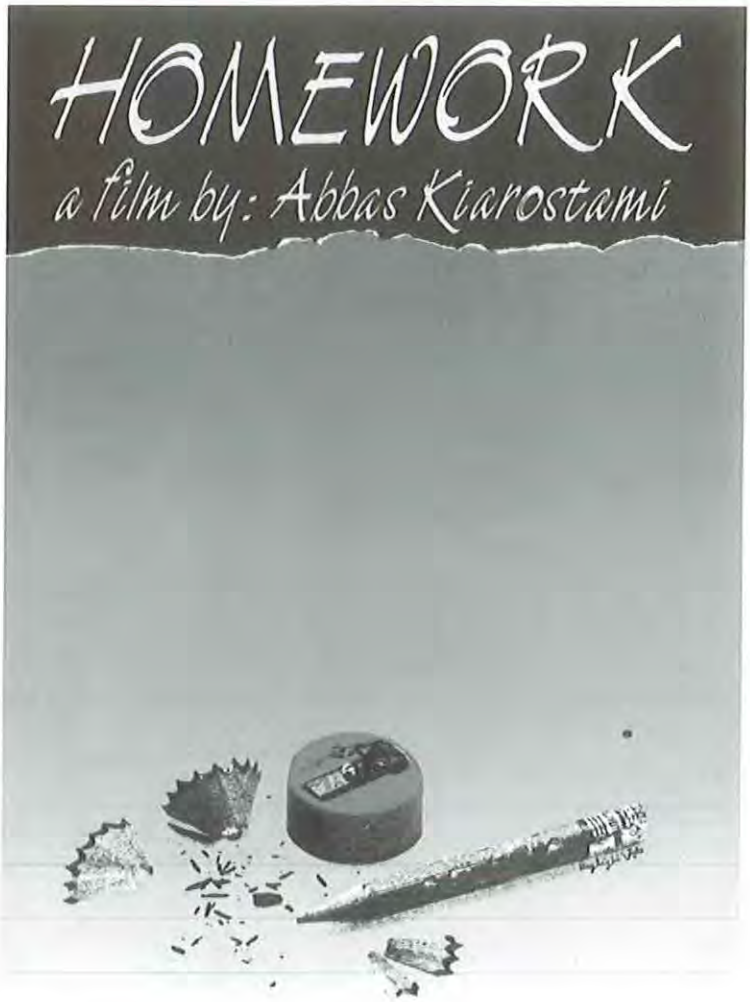
Consciente de que *"toda reconstrucción de la realidad con pretensiones de exhaustividad es una mentira y la confianza en el poder de la ficción, una estupidez"* (10), Kiarostami propone una serie de falsos documentales en torno a múltiples niños que no son actores y que se interpretan a sí mismos. Son niños a quienes la cámara convierte en sujetos de una representación que se ofrece, ante ellos mismos, con la voluntad explícita de plantear preguntas y suscitar respuestas como medio para horadar, o para poner en cuestión, el dogmatismo falsamente unívoco de la realidad.

Si en Irán la materia dramática y visual de la infancia es, de hecho, una respuesta frente a la imposibilidad de filmar el amor, la religión o la política (cuyo abordaje se ve dificultado por la censura fundamentalista), estas piezas bien podrían haberse configurado a la manera de asépticos y conservadores documentales didácticos concebidos para apuntalar la realidad; es decir, para fundamentar la mirada conformista frente a una construcción ideológica supuestamente compacta y cerrada. Lo que Kiarostami busca, en cambio, no es el refrendo de la realidad -que para él es, en todo caso, una ficción ilegible o llena de incógnitas-, sino el contacto con la verdad o con el misterio, con las grietas o con el equívoco, que subyacen bajo la apariencia engañosa de aquélla.

En una sociedad bloqueada por la jerarquización de sus roles, producto de un retraso en el desarrollo económico sobre el que se sustenta el ejercicio de un poder tiránico, los niños de Kiarostami son interrogados una y otra vez, situados ante alternativas que los obligan a pensar más allá de los estrechos preceptos de la moralidad islámica, invitados -de forma implícita- a transgredir las premisas educativas que sostienen el modelo social por el simple hecho de ser filmados, frecuentemente, en el acto combativo de afirmar sus sueños, sus ilusiones, sus impulsos vitales o su fantasía frente a la siempre resistente y tozuda realidad. Es la intervención del cine (de la imaginación) la que cuestiona la "realidad" para abrirse paso hacia el dominio, mucho menos confortable, de lo "real".

Niguna de estas películas, como tampoco **Tajrobe** ("La experiencia", 1973), **Mosafer** ("El viajero", 1974) o **Goza-**

Avvaliha *("Los párvulos", 1985), de Abbas Kiarostami*



Mashq-e shab ("Deberes", 1989), de Abbas Kiarostami

resh, son obras de voluntad militante. Sus imágenes o bien tratan de transmitir experiencias que se viven como irrepetibles, o bien -para decirlo con palabras de John Berger- de la *"lucha por vivir con la necesidad"*: esa pulsión que históricamente ha fundamentado todos los relatos (orales, escritos o cinematográficos) y que ha sido desterrada por la posmodernidad para ser reemplazada por nuevas formas de espectáculo que no comunican ninguna experiencia, por ese juego *"al que nadie juega y que todo el mundo puede contemplar"*, hecho *"de ropajes vacíos y máscaras sin estrenar"* (11).

De la *"necesidad de transmitir experiencias"* se alimentan, igualmente, las que podrían considerarse como obras de madurez en la filmografía del director, entre las que ocupa un lugar especial **Nama-ye nazdik** ("Primer plano", 1990), un trabajo al que Kiarostami siempre ha considerado su película más querida. A este film debe añadirse, también, la que se ha dado en llamar "trilogía de Koker", integrada por los títulos más conocidos en occidente; es decir, aquéllos que han provocado el reconocimiento de su autor entre la crítica internacional: **Khane-ye doost kojast** ("¿Dónde está la casa de mi amigo?", 1987), **Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad** ("La vida y nada más / Y la vida continúa", 1991) y **A través de los olivos** (*Zir-e darakhtan-e zeyton*, 1993).

El artífice de estas obras se muestra consciente de que la realidad es algo esquivo y difícil de apresar, pero también desconfía de la mentira que supone toda ficción. Precisamente por esto, dice Kiarostami, *"no pierdo oportunidad de recordarle al espectador que el material grabado es la realidad reconstruida y no una ficción"* (12), y es esto mismo, en efecto, de lo que trata en realidad **Nama-ye nazdik**, historia de un humilde obrero en paro cuya intensa afición al cine le lleva a asumir la personalidad del director iraní Mohsen Makhmalbaf para, haciéndose pasar por él, conseguir intimar así con una acomodada familia de Teherán.

Lo insólito de la propuesta, naturalmente, no descansa en el relato convencional de una historia de suplantación, sino en el hecho de que Kiarostami extraiga la anécdota de la crónica real de sucesos, de que sea el verdadero protagonista del caso quien se interprete a sí mismo delante de la cámara, de que ésta sea testigo directo del verdadero juicio instruido contra aquél y de que, finalmente, sea también el verdadero Makhmalbaf -a quien el suplantador admira por su defensa de los humildes en el cine- quien acuda personalmente a recibirlo a la salida de la cárcel, en un encuentro que Kiarostami filma con cámara oculta.

Dentro de una película donde *"la historia se desarrolla con independencia de mí"*, dice su director, la ficción integra el documental (la escena del juicio, cuyo desarrollo real transcurría delante de la cámara), el documental reviste la ficción (las secuencias que reconstruyen la relación del farsante con la familia) y ambos se conjugan al unísono para filmar el encuentro, provoca-

do por el realizador, entre el verdadero Makhmalbaf y su doble fraudulento. Falso documental o ficción documentalizada -lo mismo da-, **Nama-ye nazdik** consigue articular un discurso donde la reflexión de orden metalingüístico abre grietas en la reconstrucción de la realidad para penetrar en los sueños de un impostor que para Kiarostami es un enamorado del cine y un hombre que quiere ser "otro" porque está necesitado de reconocimiento.

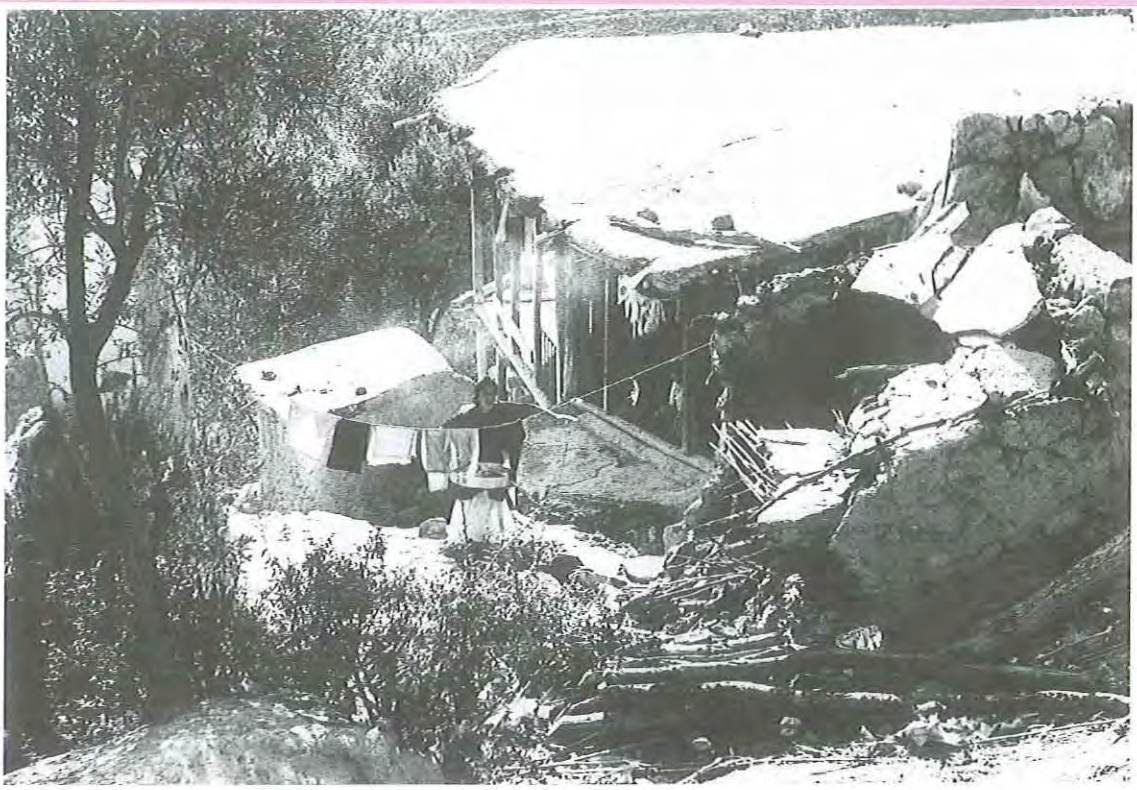
Más que en ninguna otra de sus películas, las imágenes de este peculiar cineasta tratan aquí de dar cuerpo a lo que él llama *"la distancia entre el ser ideal y el ser real"*. Ésa es la distancia que **Nama-ye nazdik** trata de abolir haciendo visibles -y desvelando como tales- los términos de la impostura (al explorar con detenimiento las apariencias para intentar encontrar las razones humanas del engaño), pero también la que se proponen reducir al máximo -por métodos diferentes- los tres títulos de la trilogía dentro del complejo entramado de interrelaciones y espejos reflectantes conforme al que se organizan, sucesivamente, **Khane-ye doost kojast**, **Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad** y **A través de los olivos**.

En la primera de éstas se cuenta el largo y esforzado periplo de un niño, habitante de Koker, empeñado en buscar a un amigo del colegio para devolverle su cuaderno de clase y evitarle, así, el castigo del profesor. En la segunda, un cineasta (supuestamente Kiarostami, pero interpretado por un actor) regresa acompañado de su hijo a la misma zona del país, ahora destruida por el terremoto que provocó cincuenta mil muertos, en busca de los niños que protagonizaron, como actores, la película anterior. La tercera se ofrece, a su vez, como un documental (falso) donde un director de cine (trasunto de Kiarostami, pero interpretado por otro actor) rueda dos secuencias de la segunda y filma con su cámara al cineasta protagonista de aquélla; es decir, al mismo actor de entonces interpretando también, como allí, a otra encarnación de Kiarostami.

Quizá sea difícil comprender, para quien no haya visto las películas, de qué manera las imágenes de éstas escapan por completo a la dimensión manierista implícita en un tan complejo juego de ecos y resonancias. Sin embargo, la respuesta a tal interrogante descansa, precisamente, sobre la verdadera razón de ser que mueve a cada una de ellas; esencialmente: la necesidad de comunicar una experiencia y, más al fondo, la de encontrar el sentido profundo de ella. Sólo desde esta premisa puede entenderse que las imágenes de estos filmes hablen mucho más de la vida que del cine, y que incluso **A través de los olivos** (cuyo mecanismo pone en juego a "tres Kiarostami" simultáneamente: los dos que le interpretan delante de la cámara y él mismo dirigiendo la representación) no trate tanto del cine como de la relación de éste con la vida.

En esta aproximación a los impulsos más vitales y poderosos del ser humano (esa fuerza que empuja, indistintamente, al solidario protagonista de **Khane-ye doost kojast,** al cineasta que recorre el escenario del terremoto en **Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad** para buscar al intérpre-

Khane-ye doost kojast *("¿Dónde está la casa de mi amigo?", 1987), de Abbas Kiarostami*



Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad ("La vida y nada más / Y la vida continúa", 1991), de Abbas Kiarostami

te de aquél o al improvisado actor de ésta que trata de conquistar durante el rodaje a su compañera de reparto en **A través de los olivos**), los métodos de trabajo de Kiarostami están orientados siempre a borrar las fronteras entre el documental y la ficción, entre la vida y el cine.

De aquí se deriva su opción, casi permanente, por convertir a la gente normal en protagonista de sus películas, por embarcarles en sucesos de índole cotidiana (o filmados como si lo fueran) estrechamente unidos a los sinsabores de su propia existencia, por hacerlos interpretar en el cine el mismo o muy parecido "rol" al que interpretan, quizá sin saberlo, en la vida real. De ahí que el cineasta acostumbre a partir de un hecho real (la suplantación de **Nama-ye nazdik**, el terremoto de **Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad**, el propio rodaje de ésta en **A través de los olivos**) que posteriormente reconstruye en los mismos escenarios y, siempre que puede, también con los mismos protagonistas como actores que reviven ante la cámara su propia experiencia, tratando de interponer así la mínima barrera posible entre los hechos originales y la representación fílmica de éstos.

En este proceso, el director elimina cualquier asomo de barroquismo o de retórica argumental, utilizando sólo núcleos anecdóticos minúsculos como base de sus minimalistas estructuras narrativas -una influencia directa de esta forma de trabajar puede encontrarse en la muy notable **Badkonak-e Sefid** ("El globo blanco", 1993), dirigida por Jafar Panahi sobre un guión del propio Kiarostami, y esta reducción de la anécdota al mínimo posible le permite concentrar al máximo el desarrollo puntillista y microscópico de la dinámica interna de aquélla. Los ejemplos son determinantes: toda una película destinada a contar cómo un niño busca la casa de su amigo, la búsqueda de dos niños por el escenario del terremoto ocupa todo el metraje de otra y el rodaje de dos secuencias una tercera al completo.

La exploración detenida del tiempo y del espacio dentro de estos concentrados y pequeñí-

Nama-ye nazdik ("Primer plano", 1990), de Abbas Kiarostami

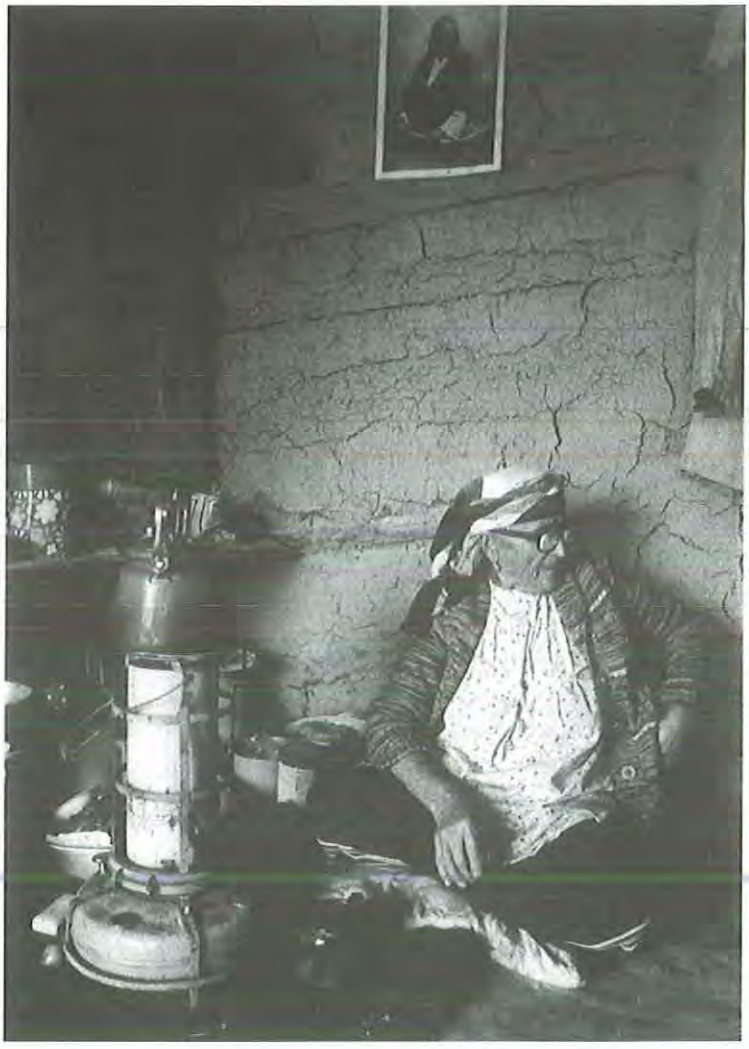
simos recorridos argumentales, indagando en su interior, radiografiando sus entrañas y expandiendo sus límites, convierte a estas películas en una indagación que muestra bien a las claras sus objetivos. Desprovistas de suspense, ajenas a la dramatización convencional, lejos de todo formalismo esteticista, sus historias no proponen tanto un itinerario narrativo como una búsqueda del sentido interno (moral o vital) que alimenta esa trayectoria. Capaces de armonizar en el mismo registro documental y ficción, realidad y reconstrucción, lo son también de expresar, simultáneamente, el testimonio del gesto prosaico y la captura del gesto lírico.

Cineasta de la transparencia y, al mismo tiempo, de la reflexión sobre los métodos del cine, Kiarostami propone de forma implícita, pero sin hacer bandera de ello, una ruptura radical con los cánones del Modo de Representación Institucional, mientras que su cine se viste con el ropaje de la máxima sencillez, de una engañosa y desarmante simplicidad. Su puesta en escena persigue la conquista de la máxima contigüidad con las apariencias de la realidad y la apertura de espacios para la reflexión como forma de articular su empecinado acercamiento a lo "real".

Kiarostami sabe, no obstante, que nunca podrá atrapar la esencia de la realidad, pero también que -precisamente por esta limitación implícita- *"siempre se puede ir más lejos: en la duración de un plano o de una escena, hay un momento en el que debe pasar algo. Ahí y en ninguna otra parte..."* (13), de donde se deduce que le interesa más la dinámica de los seres vivos frente a la cámara que el movimiento de ésta, el rostro de un actor que la iluminación de un plano, la mirada de un personaje que un efecto fotográfico, la puesta en escena que el montaje. Consciente de que *"hay mucho movimiento innecesario en las películas"*, su cámara se detiene a la espera de ese gesto fugaz, de esa emoción precaria y reveladora que, de pronto, puede iluminar el sentido de la imagen.

Esta búsqueda, que tiene sus raíces en la convulsión producida por el nacimiento de la modernidad cinematográfica y que, por otros derroteros, también conecta con el sentido de la mirada en el cinematógrafo primitivo, encuentra su cauce -si de Kiarostami se trata- en la que parece ser la materia favorita del director: la suplantación (el obrero que se hace pasar por Makhmalbaf en **Namaye nazdik**, el trasunto de Kiarostami que busca al protagonista de **Khane-ye doost kojast** dentro de **Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad**, el émulo de Kiarostami que rueda al supuesto Kiarostami mientras éste protagoniza una secuencia de **Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad** dentro de **A través de los olivos**...), quizá como una vía para hacer confesión explícita de la "representación" que suponen sus propias imágenes.

La construcción de la contigüidad con "la realidad" para conseguir la máxima fidelidad en la reproducción de las apariencias, por un lado, y la búsqueda de lo "real" como horizonte para no detenerse en la barrera superficial de sus formas, por otro, aparecen así como los dos procesos simul-



Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad *("La vida y nada más / Y la vida continúa", 1991), de Abbas Kiarostami*

A través de los olivos (Zir-e darakhtan-e zeyton, 1993), de Abbas Kiarostami

táneos que, dentro de estas películas, someten a reflexión y convierten en materia visual concreta la articulación entre reproducción y metalenguaje. Valiéndose de esta conjunción esencial y de los métodos que lleva implícita, Kiarostami libra su combate particular contra la certeza -expresada por John Berger- de que *"cualquier imagen recoge una apariencia que va a desaparecer"* (14), lo que no deja de ser otra manera de expresar lo mismo que Oliveira plantea en la cita de apertura o, también, lo que Jean-Luc Godard quería decir cuando advertía que el cine consiste en *"filmar la muerte mientras trabaja"*.

La conciencia de la fugacidad y la autoconciencia de la imagen definen, pues, a un cineasta cuyas imágenes tratan, esencialmente, de afirmar la vida desde la premisa de que sólo puede filmar su representación y de que ésta, a su vez, sólo puede aproximarse al misterio de aquélla si acierta a mantener la máxima promiscuidad con sus apariencias. Kiarostami nos invita, valerosamente, a recuperar para el cine la capacidad de "ver dentro de una imagen" sin dejar de hacernos conscientes de que nos hallamos "mirando una imagen".

NOTAS

1. Abbas Kiarostami en "Tasvir" (*Image*, número 3, 1993). Texto reproducido por *Cahiers du Cinéma*, número 93. Julio/Agosto, 1995.

2. Abbas Kiarostami en *Film*. Reproducido en "Le monde d'A. K.". *Cahiers du Cinéma*, número 493. Julio/Agosto 1995.

3. Abbas Kiarostami sobre **Nama-ye nazdik**. Dossier publicado por la Semana Internacional de Cine de Valladolid. 1993.

4. Fabrice Revault d'Allonnes: *Pour le cinéma "moderne"*. Ed. Yellow Now (París). 1994.

5. José Luis Borau en Carlos F. Heredero: *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*. Ed. Filmoteca Española. (Madrid). 1990.

6. Douglas Sirk en Antonio Drove: *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*. Ed. Filmoteca Regional de Murcia (Murcia). 1995.

7. Abbas Kiarostami a Michel Climent. *Positif*, número 368. Octubre, 1991.

8. Abbas Kiarostami a Omid Rohani. *Film International*. Primavera, 1993.

9. Giorgio de Vincenti: *Il concetto di modernità nel cinema*. Ptriche Editriche (Parma). 1993.

10. Marzia Milanesi: Catálogo del Festival de Rímini. 1993.

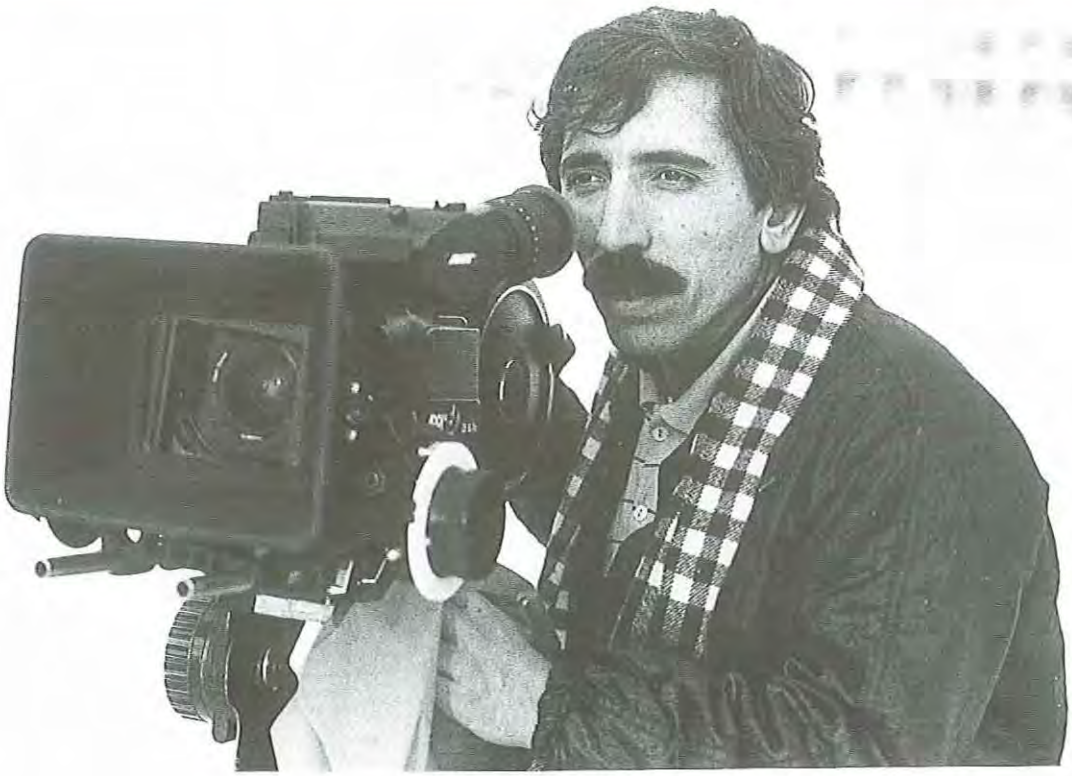
11. John Berger: "Luz de candil". *El País*. 8/3/95.

12. Op. cit: nota 3.

13. Abbas Kiarostami a Omid Rohami en *Cine* (revista especializada iraní). Texto reproducido en el *press-book* de **A través de los olivos**.

14. "Dibujado para ese momento", en John Berger: *El sentido de la vista*. Alianza Editorial (Madrid). 1985.

Mohsen Makhmalbaf



Mohsen Makhmalbaf

Antonio Weinrichter

Hay una forma de interesarse por artistas de culturas distantes de la nuestra que consiste en medirlos con nuestras coordenadas, en tomar de ellos aquello que reconocemos: se trata, en suma, de reducir la diferencia. Hay ejemplos de esto en lo que se ha escrito sobre el (valiosísimo) cine de Abbas Kiarostami: se pondera su "mirada", se le entronca enseguida con el (neo)realismo, se le incluye sin mayores dificultades dentro de la extensa tradición internacional de cine humanista. Pero es también lícito, aunque habrá quien lo califique de perverso, interesarse por el ámbito estético de la diferencia: cineastas irreductibles a nuestra ideología y a las formas de representación segregadas por ésta; cineastas "irrecuperables" cuya obra -"imperfecta", en el sentido acuñado por los manifiestos latinoamericanos de hace un cuarto de siglo- amenaza con sacudir los cimientos de nuestro sistema de valores.

Tal es, decididamente, el caso de Mohsen Makhmalbaf, el más controvertido de los cineastas iraníes surgidos tras la revolución islámica de 1979. Polémico en su propio país, donde su militancia coránica no le ha librado de tropezar a menudo con la censura, es al mismo tiempo el autor de la película más taquillera del cine iraní -**Honarpisheh** ("El actor", 1993)- y una figura pública que, aunque sigue viviendo en su casa de un barrio popular de Teherán, conoce las vicisitudes de la fama, como se trasluce del extraño caso de impostura (un hombre se hizo pasar por Makhmalbaf para hacerse invitar por una rica familia admiradora del cineasta) llevado al cine por Kiarostami en **Nama-ye nazdik** ("Primer plano", 1990). En fin, si Kiarostami ha desarrollado gran parte de su obra dentro del Instituto para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adultos Jóvenes (1), la de Makhmalbaf se integra en el marco del Departamento Artístico de la Organización para la Propaganda Islámica, que él mismo fundó en 1981 en colaboración con otros artistas musulmanes (desde 1989, algunos de sus filmes aparecen producidos por la Fundación de los Desheredados, poderoso organismo también de intención "islamizadora").

Makhmalbaf nació en Teherán en 1336 (en el calendario vigente en Irán, la égira solar, esto corresponde a 1957-58: esta indeterminación de un año rige también para la fecha de las películas, aunque en este caso sepamos que el realizador nació el 29 de mayo del 57). Si hay que creerle, no fue al cine de niño ni tampoco de joven: *"En una ocasión me enfadé con mi madre porque había ido a ver una película"*, relata en un texto incluido en el *pressbook* de **Nassereddin Shah, aktor-e cinema / Roozi roozegari cinema** ("Nassereddin Shah, actor de cine / Érase una vez el cine", 1992). Y continúa: *"El cine en Irán se reducía, en el mejor de los casos, a venderle sueños a gente que vivía en la miseria; y, en el peor, a esparcir la disipación en una sociedad que buscaba un ideal"*. Su juventud estuvo ocupada por la actividad política: a los 17 años fue arrestado por la policía secreta del *Shah* y estuvo en la cárcel hasta el triunfo de la revolución. Al salir, troca la política por la propagación del Islam y empieza a escribir teatro, relatos y novelas, y guiones: habiendo visto sus primeras películas a los 23 años de edad, se propone hacer un tipo de cine completamente diferente, siempre con el fin declarado de *"presentar la ideología islámica... y desafiar a los artistas cuyas ideas y formas de expresión no concordaran con las de la Organización"* (2).

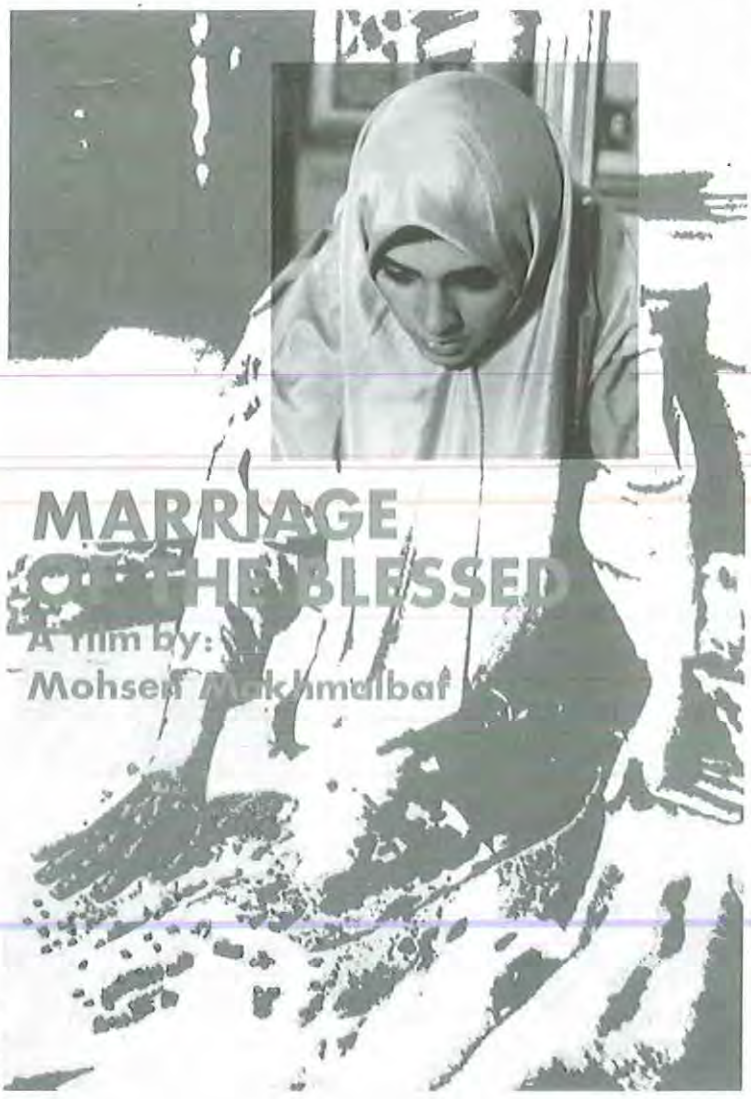
Pese a tan excluyente declaración de principios, el interés de (o el interés nuestro en) el cine de Makhmalbaf no depende de su contenido ideológico-religioso: la pura plasmación de éste sería algo bastante provocativo, sin duda, pero insuficiente. Su obra fascina por su contundencia, su rabia, su compasión y por sus sorprendentes recursos expresivos, lejanos desde luego de toda concepción de "mirada límpida" a nuestro gusto: también en esto es "irrecuperable", según cierta ortodoxia estética. Su obra asombra por la evolución artística de un autodidacta que ha pasado de desconocer el cine a ocuparse del montaje de sus películas, y de despreciarlo a hacer una obra como **Nassereddin Shah, aktor-e cinema / Roozi roozegari cinema**. Finalmente su obra sorprende por la forma en que refleja la evolución ideológica sufrida por un hombre que fue definido por un periodista (americano) como *"el único cineasta de la república islámica"*, y que antes de la revolución se hizo notar por taparse los oídos en público para no oír la música banal de la época: sus últimos filmes reflejan, según dice Hassan S. Zahedi, *"las dudas que siente sobre su anterior forma de pensar absolutista (...). Makhmalbaf atraviesa una difícil fase intelectual al tratar de reconciliar aspectos de su fe religiosa con un punto de vista pluralista"* (3).

En 1983 Makhmalbaf debuta como realizador con el largometraje **Toube-ye Nasuh** ("El arrepentimiento de Nasuh").

Nama-ye nazdik *("Primer plano", 1990), de Abbas Kiarostami*

Ni éste ni los dos siguientes hicieron mucho ruido -hay quien los califica de *"mediocres"* (4)-, pero sí lo hizo su cuarto film, **Baykot** ("El boicoteo", 1986), historia de Valeh, un joven izquierdista que es arrestado por la policía política del *Shah* y condenado a muerte. Se valoró su gran avance como narrador respecto a sus tres primeros filmes... a la vez que se le acusó de "derechista" por la forma en que presentó a los compañeros de celda de Valeh: éste al final cuestiona sus ideas y se enfrenta a la muerte *"inspirado por un musulmán militante, y no por los apremios de sus camaradas para que se sacrifique por la causa"* (5). Justo es decir que un año después será acusado de "izquierdista" por su siguiente film, **Dastforush** ("El buhonero", 1987)... Por su parte, Makhmalbaf ha dejado "clara" su posición al respecto: *"Siempre he considerado a la izquierda y a la derecha como sendas desviaciones de la revolución islámica"* (6).

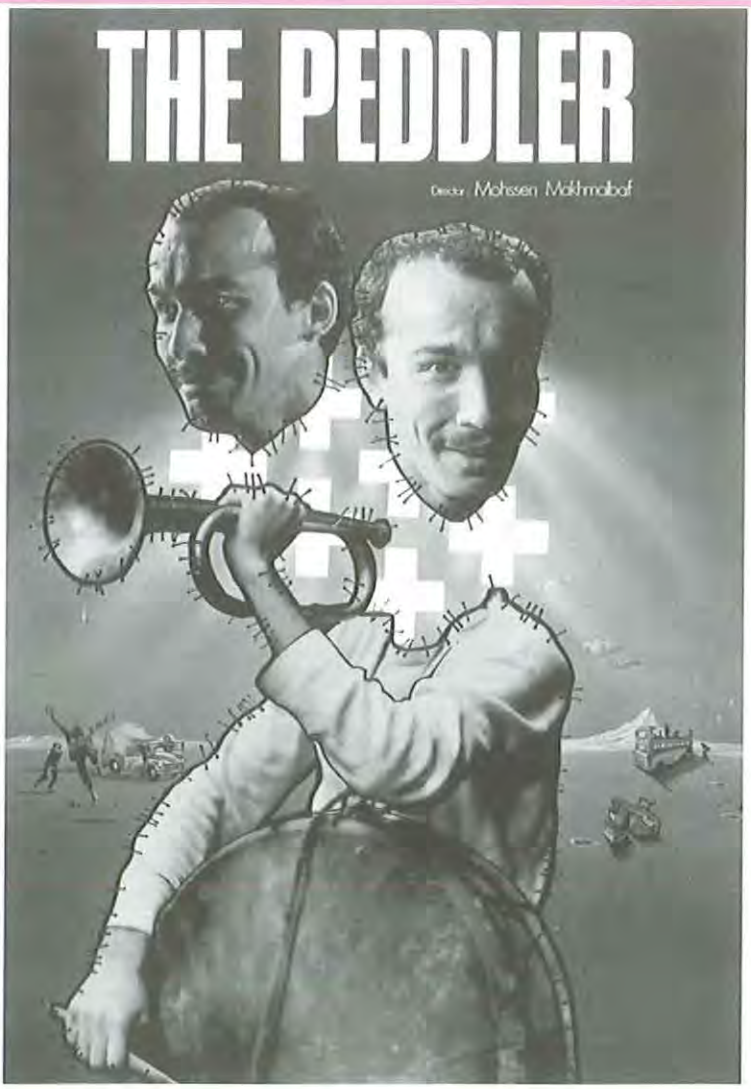
Dastforush es la primera película de Makhmalbaf que pude ver, y una reciente revisión no ha alterado el impacto que me produjo. Consta de tres episodios independientes, si bien claramente interconectados por el tema de la predestinación, en su acepción más fatalista y religiosa: en los tres casos el destino de sus protagonistas se cumple de forma ineluctable. El film recorre todo el arco de la vida humana, desde el nacimiento (un matrimonio pobre abandona a su bebé para evitar que crezca deforme como sus otros hijos; pero éste acaba recluido en un asilo para niños disminuidos) hasta la muerte (un vendedor ambulante tiene alucinaciones de un final violento que se acaban cumpliendo), pasando por la edad adulta (un primo cercano de Norman Bates vive encerrado con su madre muerta en vida; cuando ésta muere él sigue su rutina sin percatarse). Obra de una evidente densidad filosófica, que llega a lo irrespirable, abunda en soluciones formales que definen a Makhmalbaf como un cineasta "primitivo" pero nada convencional: las metáforas "animales" del primer episodio o las alucinaciones en tiempo condicional del tercero, más bien bastas, conviven con la sofisticación del uso del punto de vista subjetivo (en blanco y negro) de la madre en el segundo episodio y con el formidable, aterrador *travelling* de retroceso que sella el destino del bebé en el primer episodio.



Arusi-e khuban ("El matrimonio de los benditos", 1989), de Mohsen Makhmalbaf

Baysikleran ("El ciclista", 1989) narra la historia de Nasim, un refugiado afgano necesitado de dinero para la curación de su esposa enferma, que se embarca en la descabellada apuesta de pedalear sin parar durante una semana. "El gran carnaval" que se organiza en su torno resulta menos cercano al cinismo del film homónimo de Wilder que a una versión *hardcore*, desesperada, del cine de Ferreri, Azcona y Berlanga. El film ahonda en una línea de sociología dura que ya asomaba desde luego en el título anterior, a la vez que trabaja un modo de metáfora más concreto y cinemático (pedalear para no llegar a ninguna parte), pero de sentido igualmente determinista. **Dastforush**, **Baysikleran** y la ronda nocturna de **Arusi-e khuban** ("El matrimonio de

los benditos", 1989) hacen de Makhmalbaf el máximo exponente de un humanismo feroz, el humanismo de los desheredados, de los miserables. Si es cierta la noción de que la ideología coránica (con sus extremos) es lo único que tienen los que nada tienen en este mundo, en ningún cineasta he visto más claramente encarnada dicha noción que en Makhmalbaf (aquí hay que recordar que el hombre que se hace pasar por él en la mencionada **Nama-ye nazdik** es un obrero en paro que le admira por la defensa de los humildes que hace en su cine).



Dastforush ("El buhonero", 1987), de Mohsen Makhmalbaf

Arusi-e khuban es la historia de Haji Pakdel, que regresa de la larga guerra con Irak (¿dónde estaba la CNN entonces?) conmocionado por haber sufrido los efectos de una onda explosiva. En la línea del mejor cine "post-bélico", Haji descubre que la batalla se está perdiendo en el frente interno: hay corrupción y miseria, *"los ricos están volviendo"* y uno de ellos, un especulador que *"conseguirá derrotar a la revolución desde dentro"*, según Haji, es nada menos que el padre de su novia (7). En el guión original Haji decidía volver al frente, pero como quiera que la post-producción coincidió con el fin de la guerra, la película acaba con un final abierto que amplifica el sentido de la ira del protagonista (8), aunque es evidente, como afirma el propio realizador, que aquí *"el peligro lo representa la derecha"* (9).

Arusi-e khuban es una película de una urgencia inapelable desde el *travelling* inicial por el pasillo del hospital: sus primeras imágenes nos sumergen en la pesadilla antes de los créditos, el título se sobreimpone sobre un muro junto a una pintada callejera y el resto tiene la fuerza de un eslogan o un grito. Makhmalbaf no está para sutilezas y de nuevo incurre en efectos retóricos, incluso "toscos", pero aquí la expresividad de su montaje alcanza una intensidad admirable. Por lo demás, la película tiene una secuencia increíble, la ronda que hace el protagonista, que ha retomado su oficio de fotógrafo, por la miseria nocturna de Teherán. En un momento dado Haji es interpelado por la policía y de pronto, en un golpe de efecto vertiginoso, el interrogatorio pasa a centrarse en el propio Makhmalbaf, que está dirigiendo la película (10): *"¿Qué es un documental?"*, se oye preguntar al policía. *"Filmar las cosas tal como son..."*.

En 1991 dirigió dos películas que resultaron polémicas. **Nobat-e asheghi** ("Tiempo de amor") presenta, volviendo a la estructura en tríptico de **Dastforush**, las posibles permutaciones de un triángulo amoroso (marido-mujer-amante de ésta); en los dos primeros episodios el adulterio se salda con la venganza, pero en el tercero el marido se niega a matar a su rival, que acaba casándose con la mujer. El tema de la infidelidad de la mujer casada no parece el más fácil de tratar dentro del cine iraní (11), sobre todo si se enfoca sin maximalismo moral, como aquí parece hacer Makhmalbaf, por lo que no es extraño que, a pesar de que su acción transcurría nominalmente en Turquía, en donde se rodó, la película fuera *"objeto de una intensa campaña de prensa en*

su contra que terminaría por conseguir su prohibición por la censura" (12). La película ha sido vista por fin este año en el Festival de Cannes, dentro de la sección *Un certain regard*; pero la que sigue inédita es **Shabhaye Zayandeh Rud** ("Noches en el Zayandeh Rud"), que creó una controversia aún mayor (13).

Nassereddin Shah, aktor-e cinema / Roozi roozegari cinema se adelantó en unos años a las celebraciones del centenario del cinematógrafo: en este sentido, hay pocas obras que puedan comparársele. Supone la definitiva reconciliación de Makhmalbaf con el cine iraní, del que en el *press-book* del film reconoce *"sentirse ya parte integrante"*; e incluso con el cine pre-revolucionario, aunque reserva el emotivo montaje final -en la línea de **Cinema Paradiso** (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988)- para los títulos que sus colegas y él realizaron durante la década de los 80. Es también una clamorosa celebración del cine a secas: el hombre que una vez lo denunció como opio del pueblo ya no se queja de su capacidad de *"hacer que lo real se vuelva fantasía y demostrar que la realidad es una fantasía"*, como dice una frase del diálogo. No sólo juega con esta capacidad de forma admirable (y satírica) a lo largo de la película, sino que nos proporciona esta bella receta de la "utilidad" del cine: *"Se siembra arroz para tener cosecha en un año; se planta un árbol para que dé fruta en diez; se cultiva a las personas para que se desarrollen en cien: el cine cultiva a la gente"*.

Una breve sinopsis puede dar una idea del *charme* del film: un *cameraman* sospechosamente parecido a Chaplin introduce el cine en el palacio del *Shah* Nassereddin, que cae enseguida rendido de amor cuando ve a la protagonista de **Dokhtar-e Lor** ("La muchacha del Lorestán", 1933) -primer film iraní hablado-. La chica sale de la pantalla, pero a pesar de que su encanto se reduce a repetir una y otra vez la escena de la que ha sido arrebatada, el *Shah* la incorpora a su harén; ello provoca que la favorita le pida al cámara que la saque también en una película... Poco a poco, el cinematográfo convierte el palacio en una perpetua persecución de cine mudo, y al *Shah* en un cómico indigno cuyas aspiraciones de actor le llevan a convertirse en una vaca -se alude al famoso film iraní pre-revolucionario **Gav** ("La vaca"), dirigido por Dariush Mehrjui en 1970-. **Nassereddin Shah, aktor-e cinema / Roozi roozegari cinema** recupera el espesor popular del cinematógrafo de barraca y la fascinación (encarnada en los trucajes) del cine como linterna mágica. Pero no se queda en lo "primitivo" ni incurre en la frivolidad habitual de otras "operaciones de montaje": al contrario, esta gloriosa celebración del carácter ilusionista, irracional del cine se reviste de una estructura compleja cuyo único parangón estaría en la filigrana narrativa de **El manuscrito encontrado en Zaragoza** (*Rakopis znalezziony w Saragossie*, 1964) o de **Céline et Julie vont en bateau** (1974) -más que de **La rosa púrpura de El Cairo** (*The Purple Rose of Cairo*, 1985)-, o, más pertinentemente, de *Las mil y una noches*, cuyo aspecto de seducción por el relato comparte, ocupando la pantalla el lugar de Scheherezade.

Salam cinema ("Salam cinema", 1994), de Mohsen Makhmalbaf

En 1992 Makhmalbaf dirigió **Honarpisheh**, film del que no tengo noticia de que se haya visto fuera de Irán, a pesar del formidable éxito de taquilla que allí obtuvo. Relata, como **Nobat-e asheghi**, una forzada historia de triángulo, en este caso el que se establece entre un matrimonio estéril y la madre alquilada que contratan para que les proporcione un hijo. Inspirado quizá por el experimento de montaje de su film anterior, Makhmalbaf ha narrado esta historia como *"un torrente salvaje que asalta al espectador con escenas oníricas mezcladas con escenas de la vida cotidiana que resultan no menos extrañas"* (14). Finalmente, Makhmalbaf ha rodado **Salam cinema** ("Salam cinema", 1994), un nuevo experimento en donde se pone a sí mismo en escena dirigiendo un *casting* para un supuesto film en honor del centenario del cine. La crítica que dedica al film la revista *Cahiers du Cinéma* acusa a Makhmalbaf de imitar a Kiarostami, quizá por ser el único cineasta iraní

Nobat-e asheghi ("Tiempo de amor", 1991), de Mohsen Makhmalbaf

que les suena y demostrando desde luego desconocer por completo al director de **Arusi-e khuban**. Quizá haya algo de verdad en la idea de que Makhmalbaf esté celoso del éxito internacional de su colega (como lo estuvo en una época Chen Kaige de Zhang Yimou) y haya decidido hacer una de esas muestras de "docudrama iraní" que tanto nos gustan a los occidentales...; pero lo cierto es que, como han tratado de mostrar estas notas sobre su carrera torrencial, es un cineasta tan apasionante como imprevisible. Lo importante es que tanto **Salam cinema** como **Nobat-e asheghi** han sido proyectadas en Cannes 95 -su primera (!) incursión en un certamen de esta categoría-, marcando quizá el principio de la hora del reconocimiento para un cineasta tan escandalosamente ignorado como Mohsen Makhmalbaf.

NOTAS

1. Un marco seguro de cara a la censura: la dificultad de abordar temas conflictivos de moral "adulta" ha llevado a un gran desarrollo del cine infantil en Irán; un cine infantil, por cierto, que se parece bien poco al concepto habitual del género entre nosotros, a juzgar por las obras de Kiarostami -**Khane-ye doost kojast?** ("¿Dónde está la casa de mi amigo?", 1987)-, Bahram Beyzai -**Bashu, gharibe-ye kuchak** ("Bashu, el pequeño extranjero", 1986)- o Amir Naderi -el impresionante díptico formado por **Davandeh** ("El corredor", 1985) y **Ab, bad, khak** ("Agua, viento, arena", 1986)-.

2. Del ideario de la Organización para la Propaganda Islámica. Citado en el artículo "Mohsen Makhmalbaf. In Search of the Lost Horizon", de Hassan S. Zahedi, en *Film International* (Teherán), volumen 1, número 3. Verano 1993.

3. Ibídem.

4. Hushang Golmakani: "Il cinema iraniano dopo la rivoluzione". Contenido en la antología *L'Iran e i suoi schermi*. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Pesaro. 1990.

5. De la sinopsis de la película que se ofrece en *Iranian Films of the Eighties*. Farabi Cinema Foundation. 1990.

6. Entrevista con Makhmalbaf publicada en *Sorush*, número 388. 1987. Reproducida en *L'Iran e i suoi schermi*: Op. cit.

7. A pesar de su relativa importancia en la trama, éste es, en su fiera determinación, el personaje femenino más formidable del cine iraní que conozco, junto a la memorable protagonista de **Bashu, gharibe-ye kuchak**.

8. Makhmalbaf *"filma compulsivamente y muy deprisa a partir de guiones que son como bosquejos en bruto de sus ideas. Luego corta a destajo en la sala de montaje..."*. Hassan S. Zahedi: Op. cit.

9. Entrevista con Makhmalbaf: Op. cit.

10. Según un amigo iraní, el incidente ocurrió realmente durante el rodaje, y el cineasta lo mantuvo en el film: el efecto buscado por el cineasta es, por tanto, menos de corte modernista que político o documental.

11. Llega a un extremo surrealista, por ejemplo, en **Shayad vaqt-i digar** ("Quizás en otra ocasión", 1988), de Bahram Beyzai, donde para evitar la mera posibilidad del adulterio se recurre a la aparición de una hermana gemela de la esposa sospechosa...

12. Entradilla de Makhmalbaf en *El cine del Tercer Mundo. Diccionario de realizadores*, de Alberto Elena. Ediciones Turfan (Madrid). 1993.

13. Según Zahedi, el film es la historia de la toma de conciencia revolucionaria de una mujer que parece una variante femenina del protagonista de **Arusi-e khuban**: Op. cit.

14. Hassan S. Zahedi: Op. cit.

A través de los olivos (Zir-e darakhtan-e zeyton, 1993), de Abbas Kiarostami

Cuarenta realizadores del mundo islámico. Diccionario básico

Alberto Elena y María Luisa Ortega

Lejos de aspirar a elaborar una guía exhaustiva de los cineastas del mundo islámico, este diccionario básico presenta tan sólo una "selección" -con las innegables connotaciones subjetivas que esto conlleva- de algunas de las figuras históricamente más significativas en dicho ámbito. De cara a reforzar su posible utilidad como instrumento de consulta se ha concedido, no obstante, una cierta preferencia a los cineastas en activo. Las entradas incluyen la filmografía completa de los cineastas por lo que a la realización de largometrajes se refiere, pero -salvo contadas y significativas excepciones- no recogen los cortometrajes ni los programas para televisión. Los títulos españoles son siempre las traducciones literales de los originales: en los pocos casos en que la película se haya estrenado comercialmente en España, su título de exhibición aparece marcado con un asterisco; cuando haya sido distribuida en vídeo, se indicará con un doble asterisco.

ABDESSALAM, Shadi

(Egipto. 1930-1986)

1969: **Al-mumia** ("La momia")
1970: **Al-fallah al-fasih** ("El campesino elocuente") [CM]
1973: **Afaq** ("Horizontes") [MM]
1975: **Guyush as-shams** ("Los ejércitos del sol") [MM]
1977: **Al-hisn** ("La ciudadela") [MM]
1982: **Arsh Tutankhamun** ("El trono de Tutankhamon") [MM]
1984: **Al-ahram** ("Las pirámides") [MM]
1986: **Ramsis** ("Ramsés") [CM]

"La momia", tal vez el más original y arriesgado film egipcio de toda la historia, fue el único largometraje que llegaría a completar el malogrado Shadi Abdessalam. La muerte le sorprendió cuando preparaba la que habría de ser su segunda película, "Akhenaton". Abdessalam había estudiado Bellas Artes y Arquitectura en Oxford y El Cairo antes de llegar al mundo del cine, en el que se inició colaborando como director artístico con cineastas consagrados como Chahine o Rossellini. Desde 1968 dirigiría el Centro Experimental de Cinematografía de El Cairo. La mayor parte de su obra como realizador está constituida por cortometrajes y mediometrajes, casi todos ellos de gran interés y con una temática común: la herencia faraónica de Egipto. "La momia", su excepcional *opera prima* y emblema del movimiento de renovación del cine egipcio de la década de los setenta, esconde, tras el superficial ropaje del relato de una aventura arqueológica, una rigurosa indagación sobre la identidad egipcia y el legado del pasado. En la resaca de la derrota de 1967, cuando otros realizadores egipcios (Chahine, sobre todo) acometían también esta tarea en claves más o menos afortunadas, el film de Abdessalam -con su férrea planificación y su elaborada construcción- pervive como una obra mayor y un profundo testimonio de la crisis y el desconcierto en que comenzaba a sumirse la sociedad egipcia.

ABU SEYF, Salah

(Egipto. 1915)

1946: **Daiman fi qalbi** ("Siempre en mi corazón")
1947: **Al-muntaqim** ("El vengador")
1948: **Mugamarat Antar wa Abla** ("Las aventuras de Antar y Abla")
1949: **Sharia al-bahlawan** ("La calle del acróbata")
1950: **As-saqr** ("El halcón")
1951: **Al-hubb bahdala** ("El amor es una locura")
1952: **Lak yaum ya dalim** ("Llegará tu día"); **Al-ustaa Hassan** ("El capataz Hassan")
1953: **Raya wa Sakina** ("Raya y Sakina")
1954: **Al-wahsh** ("La bestia")
1956: **Shabab imraa** ("La juventud de una mujer")
1957: **Al-futuwa** ("El matón"); **Al-wisada al-jaliya** ("La almohada vacía"); **La anam** ("No duermo")
1958: **Mugrim fi agaza** ("Un criminal de vacaciones"); **At-tariq al-masdud** ("Callejón sin salida"); **Hadda huwwa al-hubb** ("Esto es el amor")
1959: **Ana hurra** ("Soy libre"); **Bain as-samaa wa al-ard** ("Entre el cielo y la tierra")
1960: **Lawat al-hubb** ("Aflicción de amor"); **Al-banat wa as-sayf** ("Las muchachas y el verano") [un episodio; co-dir., Fatin Abdelwahab y Ezzedin Zulfiqar]; **Bidaya wa nihaya** ("Principio y fin")
1961: **La tutfi as-shams** ("No apaguéis el sol")
1962: **Risala min imraa maghula** ("Carta de una desconocida")
1963: **La waqt lil hubb** ("No hay tiempo para el amor")
1966: **Al-Qahira zalazin** ("El Cairo, años treinta")
1967: **Az-zauga az-zania** ("La segunda esposa")
1968: **Al-qadiya 68** ("El proceso 68")
1969: **Zalaz nisaa** ("Tres mujeres") [un episodio; co-dir., Henry Barakat y Mahmud Zulfiqar]; **Shaiun min al-azab** ("Un cierto dolor")
1970: **Fagr al-Islam** ("El alba del Islam")
1973: **Hammam al-Malatili** ("Los baños de Malatili")
1975: **Al-kaddab** ("El mentiroso")
1976: **Sana ula hubb** ("El primer año de amor") [un episodio; co-dir., Niazi Mustafa y Hilmy Rafla]; **Wa saqatat fi bahr min al-asal** ("Caído en un océano de miel")
1977: **As-saqaa mat** ("El aguador ha muerto")
1978: **Al-mugrim** ("El criminal")
1981: **Al-Qadissiya** ("Al-Qadissiya")
1986: **Al-bidaya** ("El comienzo")
1991: **Al-muwatin Masri** ("El ciudadano Masri")

Figura capital en el marco del cine egipcio y máximo exponente de la tradición realista tan característica de la década de los cincuenta, Salah Abu Seyf llegó al cine a través de la crítica, iniciándose a mediados de los años treinta como ayudante de montaje en los Estudios Misr y completando en Francia su formación. De regreso a Egipto debutó como realizador de largometrajes en 1946 con una adaptación cai-

rota de **El puente de Waterloo** (*Waterloo Bridge*, M. LeRoy, 1940). Pese a que su tercer film, "Las aventuras de Antar y Abla", constituyó un gran éxito de público, la carrera de Abu Seyf no alcanzaría auténtica distinción hasta el rodaje de "Llegará tu día" (inspirada libremente en *Thérèse Raquin*, de Zola): un auténtico punto de inflexión hacia una orientación realista sin duda heredera del neorrealismo italiano y el cine francés de entreguerras. Con ella se inició además una larga, intensa y fructífera colaboración con Naguib Mahfuz que daría por frutos algunas de las mejores obras de su filmografía. "El capataz Hassan" (una explícita visión del conflicto de clases plasmado en la vida cotidiana en los barrios populares cairotas), "Raya y Sakina" (la historia de dos asesinas en la Alejandría de los años veinte), "La bestia" (un drama rural que denuncia la opresión de los terratenientes), "La juventud de una mujer" (historia pasional centrada en un joven estudiante enamorado de su casera), "El matón" (que plasma los violentos conflictos en el mundo de los mayoristas de frutas de El Cairo) y "Aflicción de amor" (una adaptación de *La bestia humana* de Zola), son pilares fundamentales del cine realista del periodo nasserista y eslabones decisivos en una carrera que habría de alcanzar su cénit en 1960 con la espléndida "Principio y fin", sobre la novela homónima de Mahfuz, incisiva visión de la pequeña burguesía cairota a través de la figura de un arribista que -en los últimos años de la colonización británica- logra hacer carrera en el ejército a costa de los sacrificios de sus hermanos. Aunque el cine de Abu Seyf no ha podido mantenerse a la altura -extraordinaria- que alcanzara en la década de los cincuenta, su influjo sobre las nuevas generaciones lo convirten en maestro indiscutido del realismo social en el cine árabe.

AKAD, Lütfi Ö.

(Turquía. 1916)

1948: **Damga** ("La marca") [empezado por Seyfi Havaeri]
1949: **Vurun Kahpeye** ("Muerte a la prostituta")
1950: **Lüküs Hayat** ("Vida fácil")
1951: **Tahir ile Zühre** ("Tahir y Zühre"); **Arzu ile Kamber** ("Arzu y Kamber")
1952: **Kanun Namina** ("En nombre de la ley"); **Ingiliz Kemal Lavrens'e Karşi** ("Kemal el inglés contra Lawrence")
1953: **Alti Ölü Var** ("Seis han muerto"); **Katil** ("El asesino"); **Çalsin Sazlar** ("¡Adelante la música!")
1954: **Öldüren Sehir** ("La ciudad asesina"); **Bulgar Sadik** ("Sadik el búlgaro"); **Vahşi Bir Kiz Sevdim** ("Amé a una muchacha indómita"); **Kardes Kursunu** ("El arma del hermano"); **Görünmeyen Adam Istanbul'da** ("El hombre invisible en Estambul")
1955: **Beyaz Mendil** ("El pañuelo blanco"); **Meçhul Kadin** ("La mujer desconocida"); **Kalbimin Şarkisi** ("La canción de mi corazón")
1956: **Ak Altin** ("El oro blanco")
1957: **Kara Talih** ("Un mal augurio"); **Meyhanecinin Kizi** ("La hija del tabernero")
1958: **Zümrüt** ("Zümrüt"); **Ana Kucaği** ("En los brazos de una madre")
1959: **Yalnizlar Rihtimi** ("El muelle de los solitarios"); **Cilali Ibo'nun Çilesi** ("Los apuros de Cilali Ibo")
1960: **Yangin Var** ("En el fuego"); **Disi Kurt** ("La loba")
1961: **Sessiz Harp** ("La guerra silenciosa")
1964: **Tanrinin Bağisi Orman** ("El bosque, don divino")
1965: **Üç Tekerlekli Bisiklet** ("La bicicleta de tres ruedas") [co-dirigida por Memduh Ün]; **Sirat Köprüsü** ("El puente angosto")
1966: **Hudutlarin Kanunu** ("La ley de la frontera")
1967: **Kizilirmak Karakoyun** ("Río rojo, oveja negra"); **Ana** ("La madre"); **Kurbanlik Katil** ("El reo de muerte")
1968: **Vesikali Yarim** ("Mi amada es una puta"); **Kader Böyle Istedi** ("El destino lo quiso")
1969: **Seninle Ölmek Istiyorum** ("Quiero morir contigo")
1971: **Anneler ve Kizlari** ("Madres e hijas"); **Bir Teselli Ver** ("Consuélame"); **Rüya Gibi** ("Como un sueño"); **Mahşere Kadar** ("Hasta el infierno"); **Vahşi Çiçek** ("La flor silvestre")
1972: **Irmak** ("El río"); **Yarali Kurt** ("El lobo herido")
1973: **Gökçe Çiçek** ("La flor del campo"); **Gelin** ("La novia")
1974: **Dügün** ("La boda"); **Esir Hayat** ("Vida de esclava")
1975: **Diyet** ("Dinero sucio")
1978: **Pembe Incili Kaftan** ("La túnica de la perla rosa"); **Ferman** ("La orden"); **Topuz** ("El arma")
1980: **Yerle Gök Arasinda** ("Entre la tierra y el cielo"); **Bir Ceza Avukatinin Anilari** ("Memorias de un abogado")
1989: **Dört Mevsim Istanbul** ("Las cuatro estaciones de Estambul")

Lütfi Ö. Akad se graduó en Ciencias Económicas y trabajó en un banco hasta que en 1946 comenzó a ejercer la crítica de cine y teatro. Se inició en el cine como productor y asesor

financiero hasta lograr dirigir en 1949 su primer largometraje, "Muerte a la prostituta", obra considerada un auténtico hito en la historia del cine turco por romper con la tradicional servidumbre teatral de otros pioneros de dicha cinematografía. Cuatro años después realiza "En nombre de la ley", un nuevo acercamiento a la realidad social de su país en el que la influencia de Carné es evidente, y en 1954 "La ciudad asesina", una historia criminal que igualmente busca plasmar en la pantalla ambientes populares hasta entonces prácticamente inéditos en el cine turco. Su obra maestra no llegará, sin embargo, hasta 1966: "La ley de la frontera" se sirve del pretexto de una historia de contrabando para ofrecer un interesante fresco de los problemas de fondo que estimulan y sostienen dicha actividad. A partir de ese momento Akad sorprende de tanto en tanto con algunos filmes más que estimables, sobre todo "Mi amada es una puta" (una sensible historia de amor en el marco de los *gazinos* y las callejuelas de Estambul) y su trilogía sobre el éxodo rural, "La novia", "La boda" y "Dinero sucio". Reconocido como maestro indiscutible por los jóvenes realizadores turcos (Güney entre ellos), Akad tuvo el honor de ver cuatro de sus películas incluidas en la selección de los diez mejores filmes turcos de todos los tiempos establecida en 1974 mediante una encuesta entre la crítica especializada del país.

ALAWIYA, Burhan

(Líbano. 1941)

1974: **Kafr Qassem** ("Kafr Qassem")
1976: **La yakfi an yakun Allah maa al-fuqaraa** ("No basta con que Dios esté con los pobres") [co-dir., Lutfi Thabet]
1981: **Beirut, al-liqaa** ("Beirut, el encuentro")
1985: **Risala min zaman al-harb** ("Carta de un tiempo de guerra") [MM]
1988: **Risala min zaman al-manfaa** ("Carta de un tiempo de exilio") [MM]
1990: **Assuan, as-sad al-ali** ("Assuán, la gran presa") [MM]
1991: **Al-jusuf fi layla dal-maa** ("Eclipse en una noche oscura") [episodio de **Harb al-jaliy ...wa baad** ("La guerra del Golfo... y después"); co-dir., Farouk Belloufa, Nouri Bouzid, Mustafa Derkaui, Nejia ben Mabrouk y Elia Suleiman]

Burhan Alawiya se formó cinematográficamente en el I.N.S.A.S. de Bruselas entre 1968 y 1973, donde comenzó su carrera con algunos trabajos de carácter documental. Pasó a la realización de largometrajes en 1974 con la excelente "Kafr Qassem", que puede ser considerada todavía hoy la mejor película de ficción jamás realizada sobre el problema palestino y un magnífico exponente del cine político de la época. La masacre perpetrada por el ejército israelí en la pequeña localidad del mismo nombre, en los territorios ocupados, la noche del 29 al 30 de octubre de 1956, es contemplada desde una perpectiva próxima al documental. La invitación al análisis prima sobre cualquier otra consideración y rehuye tanto la espectacularidad como la retórica apasionada de buena parte del cine militante. A pesar de este éxito, la carrera de su realizador ha sido excesivamente discontinua y, por momentos, problemática. Su segunda película, "No basta con que Dios esté con los pobres", fue un espléndido documental sobre el arquitecto egipcio Hassan Fathi y el conflicto entre las arquitecturas tradicionales y la occidental en el seno del mundo árabe. En 1981 conseguiría rodar un nuevo largometraje, "Beirut, el encuentro", una sensible evocación de la difícil despedida de dos jóvenes en un Beirut asolado por la guerra. Ambas películas fueron objeto de una cierta contestación ideológica y desde entonces, instalado definitivamente en Europa, Alawiya tan sólo ha podido realizar algunos mediometrajes para distintas cadenas de televisión francesas. Su último trabajo hasta la fecha es un episodio del film colectivo "La guerra del Golfo ...y después", en el que se interroga por el modo como vive dicho conflicto un intelectual árabe expatriado en París.

ALLOUACHE, Merzak

(Argelia. 1944)

1976: **Omar Gatlato** ("Omar Gatlato")
1978: **Mughamarat batal** ("Las aventuras de un héroe")
1982: **Ar-rayul alladi yanzur ila an-nafida** ("El hombre que miraba las ventanas")
1986: **Un amour à Paris** ("Un amor en París")
1989: **Baada Uktubar** ("Después de octubre")
1994: **Bab El-Oued al-jauma** ("Bab El-Oued City")

Formado en el *Institut National du Cinéma de Argel* y en el I.D.H.E.C. parisiense, Allouache trabajó durante algún tiempo en la O.R.T.F. antes de regresar a su país, donde, tras algunos trabajos de encargo, toma contacto con el cine profesional en 1975. Al año si-

guiente debuta como realizador con "Omar Gatlato", auténtico punto de inflexión del nuevo cine argelino que rompe con la tendencia oficialista imperante sin recaer por ello en el modelo comercial egipcio. Allouache supo ofrecer, sin ideologización alguna, una penetrante visión de los problemas de la juventud argelina, en particular de la problemática relación entre ambos sexos, con una insólita frescura y, sobre todo, con un incisivo sentido del humor que influirá a muchos jóvenes realizadores. En "Las aventuras de un héroe", film muy marcado por las enseñanzas de Godard, Allouache cambia de registro para ofrecer una irónica parábola sobre un joven campesino que logra pasar en su aldea por profeta para así poder realizar sus sueños. En un tono más grave, "El hombre que miraba las ventanas" presenta un admirable retrato de la enajenación mental de un oscuro bibliotecario. Las difíciles condiciones de trabajo en Argelia le llevan a establecerse en Francia, donde rueda "Un amor en París", visión profundamente irónica de las realidades y expectativas de dos jóvenes magrebíes en Francia. Prácticamente inactivo en los últimos años, Allouache trabaja para la televisión y rueda en vídeo "Después de octubre". Por fin, en 1994, encuentra la posibilidad de rodar un nuevo largometraje de ficción, "Bab El-Oued City", amarga crónica del avance del integrismo en uno de los más populares barrios de Argel a finales de los ochenta.

BADRAKHAN, Ahmed

(Egipto. 1909-1969)

1937: **Nashid al-amal** ("Canto de esperanza"); **Shai min al-ashia** ("Una cosa de tantas"); **Hayat az-zalam** ("Una vida en la oscuridad")
1940: **Dananir** ("Dananir")
1941: **Intissar as-shabab** ("El triunfo de la juventud"); **Asifa ala ar-rif** ("Tormenta en el campo")
1942: **Ala masrah al-hayat** ("En la escena de la vida"); **Aida** ("Aida")
1944: **Man al-gani** ("¿Quién es el culpable?"); **Al-abria** ("Los inocentes")
1945: **Qubla fi Lubnan** ("Un beso en el Líbano"); **Al-gil al-gadid** ("La nueva generación"); **Taxi Hantur** ("El taxi de Hantur"); **Shahr al-asal** ("Luna de miel")
1946: **Ma aqdarsh** ("No puedo"); **Magd wa dumua** ("Gloria y lágrimas"); **An-nafja al-kadaba** ("Las apariencias engañosas"); **Audat al-jafila** ("El regreso de la caravana")
1947: **Al-Qahira-Bagdad** ("El Cairo-Bagdad"); **Qabbilni ya abi** ("Bésame, padre"); **Fatma** ("Fatma")
1949: **Uhibbuk anta** ("Es a ti a quien quiero")
1950: **Ana wa anta** ("Tú y yo"); **Ajir kidba** ("La última mentira")
1951: **Layla gharam** ("Una noche de amor"); **As-sharaf ghali** ("El honor es caro")
1952: **Al-iman** ("La fe"); **Aiza atazawag** ("Quiero casarme"); **Mustafa Kamil** ("Mustafa Kamil")
1953: **Lahn hubbi** ("La melodía de mi amor")
1954: **Alashan uyunak** ("Por tus ojos"); **Waad** ("Una promesa")
1955: **Ahd al-hawa** ("La época del amor"); **Allahu maana** ("Dios está con nosotros")
1956: **Izzai ansak** ("Cómo olvidarte"); **Al-arusa as-saghira** ("La pequeña novia")
1958: **Ghariba** ("Una extraña")
1966: **Sayyid Darwish** ("El señor Darwish")
1967: **An-nisf al-ajar** ("La otra mitad")
1968: **Afrah** ("Fiestas")
1969: **Nadia** ("Nadia")

Ahmed Badrakhan fue el gran pilar de los famosos Estudios Misr. Formado en Alemania y Francia, a su regreso a Egipto debutaría con un film a la mayor gloria de la ya entonces famosísima cantante Um Kulzum, "Canto de esperanza". El éxito de la película, en absoluto imputable a sus valores cinematográficos, lo convertiría en el realizador predilecto de la estrella (dirigió cuatro de las seis películas por ella interpretadas: "Dananir", "Aida" y "Fatma", además de la ya mencionada) y en la gran figura del cine comercial de la época. Aunque el musical fue uno de los géneros más frecuentemente cultivados por Badrakhan, y la comedia ligera y el melodrama sus dos especialidades (incluyeran o no canciones), realizó un par de filmes biográficos de cierto interés: "El señor Darwish", sobre un cantante popular de comienzos de siglo, y "Mustafa Kamil", sobre un héroe nacional egipcio. Con este último film se abre en su carrera un pequeño paréntesis de películas nacionalistas y patrióticas, que coincide con la llegada al poder de Nasser y tiene como exponente más destacado a "Dios está con nosotros", film que narra la investigación realizada por un oficial egipcio en la Palestina de 1948. Sin embargo, y al margen de estas interesantes "rarezas" en su filmografía, la obra de Badrakhan se recordará preferentemente como la de un pionero del cine comercial egipcio.

BARAKAT, Henry

(Egipto. 1914)

1941: **As-sharid** ("El delincuente")

1942: **Lau kuntu ghani** ("Si yo fuera rico"); **Al-mutahama** ("La acusada")
1944: **Amma ginan** ("¡Qué locura!")
1945: **Al-qalb lahu wahid** ("El corazón tiene sus razones"); **Hadda ganahu abi** ("La falta paterna")
1946: **Habib al-umr** ("El amor de mi vida")
1947: **Al-hanim** ("La señora)
1948: **Al-iqab** ("El castigo"); **Sagaa al-layl** ("Al caer la noche"); **Al-wagib** ("El deber"); **Laita as-shababa** ("Si la juventud...")
1949: **Ifrita Hanim** ("La diablesa")
1950: **Shati al-gharam** ("La playa del amor"); **Maalish ya zahr** ("¡No tengo suerte!"); **Amir al-intiqam** ("El príncipe de la venganza")
1951: **Ma taqulshi li ahad** ("No se lo digas a nadie"); **Min al-qalb lil qalb** ("De corazón a corazón"); **Wardi al-gharam** ("Flores de amor")
1952: **Ana wahdi** ("Estoy sola"); **Ghaltat abb** ("El error de un padre"); **Lahn al-julud** ("Canto inmortal")
1953: **Hukm az-zaman** ("El signo de los tiempos"); **Qalbi ala waladi** ("Temo por mi hijo")
1954. **Ana al-hubb** ("Yo soy el amor"); **Daiman maak** ("Siempre contigo"); **Risalat gharam** ("Una carta de amor"); **Irham dumui** ("Tristeza en mis lágrimas"); **Hadaza data layla** ("Sucedió una noche")
1955: **Ayam wa layali** ("Días y noches"); **Qissat hubbi** ("Historia de mi amor")
1956: **Mawaid gharam** ("Encuentros de amor")
1957: **Banat al-yaum** ("Las chicas de hoy")
1958: **Sanaltaki** ("Nos encontraremos"); **Malish ghairak** ("Sólo te tengo a ti")
1959: **Irham hubb** ("Pena de amor"); **Hassan wa Naima** ("Hassan y Naima"); **Dua al-karawan** ("La llamada del al-caraván")
1961: **Shati al-hubb** ("La playa del amor"); **Fi baytina ragul** ("Un hombre en casa")
1962: **Yaum bila ghadan** ("Un día sin futuro"); **Salasil min harir** ("Cadenas de seda")
1963: **Al-bab al-maftuh** ("La puerta abierta")
1964: **Amir ad-duha** ("El príncipe demoníaco")
1965: **Al-haram** ("El pecado")
1966: **Shaiun fi hayati** ("Algo en mi vida"); **Lailat az-zifaf** ("Noche de bodas")
1967: **Safarbalik** ("Safarbalik")
1968: **Bint al-haris** ("La hija del guardia"); **Al-hubb al-kabir** ("El gran amor")
1969: **Zalaz nisaa** ("Tres mujeres") [un episodio; co-dir., Salah Abu Seyf y Mahmud Zulfiqar]
1970: **Al-hubb ad-daia** ("Amor perdido")
1971: **Ujti** ("Mi hermana"); **Al-jait ar-rafia** ("El hilo fino")
1972: **Az-zaira** ("La visitante"); **Hikayat bint ismuha Marmar** ("La historia de una muchacha llamada Marmar")
1973: **Imraat sayyiat al-sumaa** ("Una mujer de mala reputación")
1974: **Habibati** ("Querida mía"); **Agmal ayam hayati** ("Los días más hermosos de mi vida"); **As-saa taduqq al-ashira** ("El reloj marca las diez")
1975: **Sual fil hubb** ("Una cuestión de amor"); **Nagham fi hayati** ("Una melodía en mi vida")
1976: **Ijwatuhu al-banat** ("Sus hermanas"); **Rihlat al-ayam** ("El viaje de los días")
1977: **Afuah wa aranib** ("Ratas y conejos"); **Maa hubbi wa ashuaqi** ("Con mis mejores deseos")
1978: **Uzkurini** ("Acuérdate de mí"); **Layali Yasmin** ("Las noches de Yasmin"); **Al-mara hiya al-mara** ("La mujer es la mujer")
1979: **As-shak ya habibi** ("La duda, querido"); **Wa la azaa li sayyidat** ("Para las mujeres no hay consuelo"); **Ushaq tahta al-ishrin** ("Amores adolescentes")
1980: **Lastu shaitan wa la malakan** ("No soy un ángel ni un demonio"); **Imraa bila qayd** ("Una mujer sin cadenas"); **Shaban tajta sifr** ("Shaban bajo cero")
1981: **Wadi ad-dikrayat** ("El valle de los recuerdos")
1982: **Ala bab al-wazir** ("En la puerta del ministro"); **Hassan Bih al-ghalban** ("El pobre Hassan Bih"); **Al-askari Shabrawi** ("El soldado Shabrawi")
1984: **Al-armala wa as-shaitan** ("La viuda y el diablo"); **Laylat al-qabd ala Fatma** ("La noche de la detención de Fatma")
1986: **Angham** ("Melodías")
1987: **Nawara wal wahsh** ("Nawara y el monstruo")

Licenciado en Derecho, Henry Barakat llegó al cine por casualidad. Inmerso ya en este medio, viaja a Francia para recibir una formación cinematográfica básica y, de regreso a Egipto, se inicia como ayudante de dirección. En 1941 debuta como realizador con una adaptación de Chejov ("El delincuente"), prosiguiendo ininterrumpidamente su carrera hasta nuestros días con unas ochenta películas que abarcan los géneros más diversos. Fueron la comedia musical y el melodrama los dominios en los que Barakat brilló a mayor altura. En el ámbito del musical, Barakat fue el realizador preferido del famoso cantante Farid El-Attrach, al servicio de quien realizó, entre otras muchas, "La diablesa", "No se lo digas a nadie" o la muy sobria e intensa "Sólo te tengo a

ti". En la década de los sesenta se traslada al Líbano en busca de mejores condiciones de producción y allí rueda varios filmes, en especial musicales interpretados por Fairuz, como "Safarbalik". En el terreno del melodrama, donde daría sus mejores frutos, destacan "La llamada del alcaraván", sobre la conocida novela de Taha Hussein, y "El pecado", sin duda su obra maestra, que constituye una de las pocas aproximaciones del cine egipcio al mundo rural antes de la irrupción de la nueva generación de cineastas de los setenta. Con posterioridad a este interludio realista Barakat retomaría su habitual trayectoria en el seno de la producción comercial, obteniendo nuevamente grandes éxitos de público con "Ratas y conejos" y, sobre todo, "La noche de la detención de Fatma".

BEHI, Ridha

(Túnez. 1947)

1972: **Atabat mamnua** ("Umbrales prohibidos")
[CM]
1977: **Shams az-zibaa** ("El sol de las hienas")
1984: **Al-malaika** ("Los ángeles")
1986: **Ad-dhakira al-maushuma / Champagne amer / La mémoire écarlate** ("La memoria tatuada / Champán amargo** / La memoria escarlata")
1994: **Les hirondelles ne meurent pas à Jerusalem / Al-jutatif la tamut fil Quds** ("Las golondrinas no mueren en Jerusalén")

Activamente vinculado al movimiento cineclubístico tunecino, Behi debuta como guionista, ayudante de dirección y realizador de cortometrajes antes de marchar a Francia en 1970 para proseguir sus estudios. Durante este período realiza un importante cortometraje, "Umbrales prohibidos", basado en el hecho real de la violación de una turista extranjera en una mezquita, que le revela como una joven promesa. En su primer largometraje, "El sol de las hienas", volverá a tratar, con evidente ironía, el problema de los efectos de la afluencia turística extranjera sobre los tradicionales modos de vida de los países árabes para componer su obra máxima. Aunque su exhibición fue prohibida en muchos países árabes y su difusión ha sido por ello mayor en Occidente, su pase en diversos festivales (Cartago, Beirut, etc.) le ha asegurado una clara influencia sobre muchos jóvenes cineastas árabes. La carrera de Behi se vería interrumpida durante varios años (en los que realiza algunos documentales en los países del Golfo) hasta poder realizar "Los ángeles", un film comercial que nada añade a su trayectoria, y "Champán amargo", una co-producción con Francia respaldada por un reparto internacional, que fracasa en su tentativa de reflejar el ambiente previo a la independencia de su país. De nuevo con financiación francesa, y tras otro largo paréntesis, Behi acaba de presentar su último trabajo, "Las golondrinas no mueren en Jerusalén".

BEN AMMAR, Abdelatif

(Túnez. 1943)

1970: **Hikaya basita kahadidi / Une si simple histoire** ("Una historia tan simple")
1974: **Risala min Sejnan** ("Carta de Sejnan")
1980: **Aziza** ("Aziza")

Figura capital en el desarrollo del cine tunecino, Ben Ammar abandonó sus estudios de matemáticas en Túnez para marchar a París a estudiar cine. Entre 1963 y 1965 cursa la especialidad de fotografía en el I.D.H.E.C., trabajando como operador de las **Actualités tunisiennes** una vez de vuelta a su país. Igualmente simultanea la realización de cortometrajes con su trabajo como operador, ayudante de dirección y productor en distintas películas rodadas en Túnez (bajo las órdenes de Cukor, Rossellini, Zeffirelli, Chabrol o Enrico). Por fin, en 1970, debuta como realizador con "Una historia tan simple", reflexión sobre el fracaso de los matrimonios mixtos entre tunecinos y francesas que en su momento recordó el estilo de Claude Lelouch. Su segundo film, "Carta de Sajnan", un hito en la historia del cine tunecino, se centra en la figura de un joven obrero que, en vísperas de la independencia del país, toma conciencia frente al orden colonial, constituyendo una enérgica reivindicación del papel jugado por el proletariado tunecino en la búsqueda de la identidad nacional. Tercer y último largometraje en la corta carrera de Ben Ammar, "Aziza" es una interesante aportación al tratamiento cinematográfico de la emancipación de la mujer en el Magreb. Con posterioridad a este trabajo Ben Ammar se ha concentrado exclusivamente en la producción televisiva.

BEN BARKA, Souhayl

(Marruecos. 1942)

1972: **Alf yad wa yad** ("Las mil y una manos")
1974: **Harb al-bitrul lan taqaa** ("La guerra del petróleo

no estallará")
1975: **Al-masirat al-jadraa** ("La Marcha Verde")
1977: **Urs ad-dam** ("Bodas de sangre"*)
1982: **Amok** ("Amok")
1990: **Tubul an-nar / Tambuori di fuoco / La batalla de los tres reyes***

Nacido en Tombuctú (actualmente Malí), Souhayl Ben Barka es probablemente -y pese a lo irregular de su carrera- el más conocido y prestigioso de los realizadores marroquíes. Estudia en el *Centro Sperimentale de Cinematografia* en Roma y, durante su estancia en Italia, trabaja como ayudante de Pasolini y Orsini, realizando algunos cortometrajes para la RAI. Su *opera prima*, rodada ya en Marruecos en 1972, sigue siendo su mejor trabajo: dura historia criminal en el contexto de la explotación de los obreros textiles marroquíes por patronos europeos, "Las mil y una manos" es un film de gran garra al que las penetrantes anotaciones sociológicas confieren un singular valor añadido. "La guerra del petróleo no estallará" sigue, en cambio, los moldes del más convencional cine político de la época. Tras un documental de largometraje sobre la Marcha Verde, acomete una adaptación de *Bodas de sangre* de Lorca al contexto marroquí, que no acaba nunca de funcionar en parte por el recurso a actores europeos. "Amok" es una co-producción con Senegal y Guinea centrada en el problema del *apartheid* en Sudáfrica, obviamente crítica, pero con las tintas en exceso cargadas y una escasa frescura narrativa. Por último, **La batalla de los tres reyes** -proyecto auspiciado por Ben Barka desde su puesto de director del Centro de Cinematografía Marroquí-, una más que ambiciosa superproducción co-producida por España, Italia y la Unión Soviética y con un reparto estelar, es una rotunda decepción, no logrando alcanzar jamás una mínima coherencia narrativa y, menos aún, un estilo propio.

BEYZAI, Bahram

(Irán. 1939)

1972: **Ragbar** ("El chaparrón")
1974: **Gharibe va meh** ("El extranjero y la niebla")
1977: **Kalagh** ("El cuervo")
1979: **Cherike Tara** ("La balada de Tara")
1983: **Marg-e Yazdgerd** ("La muerte de Yazdgerd")
1986: **Bashu, gharibe-ye kuchak** ("Bashu, el pequeño extranjero")
1988: **Shayad vaqt-i digar** ("Quizás en otra ocasión")
1991: **Mosaferan** ("Los viajeros")

Autodidacta en cuestiones cinematográficas, Beyzai comienza rodando en Super-8 al tiempo que inicia una carrera paralela como novelista, dramaturgo y crítico de cine. Profesor de la Escuela de Bellas Artes de Teherán desde 1971, cuando ya ha realizado un cortometraje, su paso al largometraje tendrá lugar al año siguiente con "El chaparrón", mirada realista -aunque no exenta de toques humorísticos- sobre la vida en los suburbios de Teherán. "El extranjero y la niebla", centrada en la hostilidad hacia un forastero en una pequeña aldea costera, le reveló como creador de atmósferas indefinidas y sugerentes, dotado de un estilo hermético y simbólico, sólo en parte condicionado por la censura. Después abordará en tres ocasiones la problemática de la mujer iraní: "El cuervo", "Quizás en otra ocasión" y "Los viajeros". Pero su mejor obra -que también incide de algún modo en esta problemática- es, sin duda, "Bashu, el pequeño extranjero", film de extraordinaria sensibilidad que narra la huida de un niño huérfano en la guerra con Irak hacia una región alejada del frente en la que es recogido por una mujer que cuida a sus dos hijos mientras el marido busca trabajo en la ciudad. Prohibida durante más de tres años, hasta terminar la contienda, "Bashu" es una de las cumbres del pujante cine iraní de los ochenta.

BOUGHEDIR, Ferid

(Túnez. 1944)

1968: **Moktar** ("Moktar") [co-dir., Sadok Ben Aicha]
1969: **La mort trouble** ("La muerte turbia") [co-dir., Claude D'Anna]
1970: **An-nuzha** ("El paseo") [episodio del film **Fi bilad at-Tararani** ("En tierras de Tararani"), co-dir., Hatim Ben Milad y Hamuda Ben Halima]
1975: **Libérer le cinéma africain** ("Liberar al cine africano") [MM]
1983: **As-sinima al-ifriqiya as-saudaa** ("El cine del África negra")
1987: **As-sinima al-arabiya as-shabba** ("El nuevo cine árabe")
1990: **Halfaouine** ("Halfaouine"*)
1995: **Un été à La Goulette** ("Un verano en La Goulette")

Tras estudiar Literatura Francesa en Rouen y París, Boughedir se graduó en la Sorbona en la especialidad de Estudios sobre Cine con una tesis sobre el cine africano (1974). Vinculado desde su juventud en Túnez al movimiento cineclu-

bístico, ejercerá como crítico cinematográfico en diversas publicaciones (entre ellas *Jeune Afrique*), se iniciará en el campo del cortometraje en 1963 y trabajará ocasionalmente como guionista y ayudante de dirección. Sin abandonar nunca la actividad crítica y la docencia universitaria, y tras algunos mediometrajes de ficción, rueda en 1983 el documental "El cine del África negra", auténtica obra de referencia hasta la actualidad y que gozó de una excelente acogida. A ella seguirá, en la misma línea, "El nuevo cine árabe", con espléndidos resultados. Sólo en 1990 se decide a rodar su primer largometraje de ficción, el excelente **Halfaouine**, sensible evocación de la vida cotidiana del barrio homónimo de la ciudad de Túnez a la vez que una incisiva crónica del descubrimiento de la sexualidad por un adolescente. El éxito insospechado del film lo convierte en una de las mayores promesas y pieza clave de la esperada renovación del cine árabe, a lo que contribuirá además su nombramiento como Secretario de las Jornadas Cinematográficas de Cartago. Su último film, "Un verano en La Goulette", todavía inédito, quiere ser un himno a la tolerancia secular de la civilización árabe.

CHAHINE, Yussef

(Egipto. 1926)

1950: **Baba Amin** ("Papá Amin")
1951: **Ibn an-Nil** ("El hijo del Nilo")
1952: **Al-muharrig al-kabir** ("El gran payaso"); **Sayyidat al-qitar** ("La dama del tren")
1953: **Nisaa bila rigal** ("Mujeres sin hombres")
1954: **Siraa fil wadi** ("Duelo en el valle"); **Shaitan as-sahra** ("El genio del desierto")
1956: **Siraa fil minaa** ("Duelo en los muelles"); **Wadaat hubbak** ("Adiós a tu amor")
1957: **Anta habibi** ("Tú eres mi amor")
1958: **Bab al-Hadid** ("Estación central"); **Gamila al-gazairiya** ("Gamila, la argelina")
1959: **Hubb ilal abad** ("Amor eterno")
1960: **Bain aydik** ("Entre tus manos")
1961: **Nidaa al-ushaq** ("La llamada de los amantes"); **Ragul fi hayati** ("Un hombre en mi vida")
1963: **An-Nasir Salah ad-Din** ("Saladino, el victorioso")
1964: **Fagr yaum gadid** ("El alba de un nuevo día")
1965: **Bai al-jawatim** ("El vendedor de sortijas")
1967: **Rimal min dahab** ("Arenas de oro" / "Como un ídolo de arena"*)
1968: **Al-ard** ("La tierra")
1970: **An-nass wa an-Nil** ("La gente y el Nilo"); **Al-ijtiyar** ("La elección")
1972: **Al-usfur** ("El gorrión")
1976: **Audat al-ibn az-zal** ("El regreso del hijo pródigo")
1978: **Iskandariya lih?** ("Alejandría, ¿por qué?")
1982: **Hadduta misriya** ("Una historia egipcia")
1985: **Wadaa Bonaparte** ("Adiós, Bonaparte"**)
1986: **Al-yaum as-sadis** ("El sexto día")
1990: **Iskandariya kaman wa kaman** ("Alejandría ahora y siempre")
1991: **Al-Qahira** ("El Cairo") [CM]
1994: **Al-mohager** ("El emigrante")

Nacido en Alejandría en el seno de una familia católica de origen libanés, Chahine obtiene su formación escénica y cinematográfica en la *Pasadena Playhouse* de Los Angeles. A su regreso a Egipto, en 1948, ejerce como ayudante de dirección y no tarda en debutar como realizador con "Papá Amin", una comedia amable dotada de cierto encanto. Con sus siguientes trabajos se aventura en el musical y, sobre todo, en el melodrama. "Duelo en el valle" y "Duelo en los muelles", melodramas gemelos interpretados por la famosa pareja Faten Hamama/Omar El-Sharif, son buenos exponentes del cine realista egipcio de los años cincuenta y evidencian ya la competencia técnica y estilística de Chahine. Tras un breve interludio musical, Chahine realizaría posiblemente su mejor obra y una de las cumbres del cine egipcio de todos los tiempos: "Estación central", extraordinario fresco costumbrista a partir del microcosmos de una estación y penetrante acercamiento al problema de la represión sexual en la sociedad egipcia. "Gamila, la argelina" será la primera de cuantas películas se dedicarían a la guerra de Argelia. La línea política iniciada con este film será desarrollada a continuación en algunos lúcidos análisis de la sociedad egipcia contemporánea: "El gorrión", realizada en la resaca de la derrota de 1967, será el más importante en este contexto. Aunque los años sesenta constituyen un período de crisis en su carrera, deben no obstante destacarse dos obras: "Saladino, el victorioso" (una curiosa superproducción histórica pronasserista) y "La tierra" (vigorosa adaptación de la conocida novela de Abderrahman Cherkaui). El cine de Chahine se hará cada vez más reflexivo y marcadamente autobio-

gráfico. "Alejandría, ¿por qué?" es una ambiciosa evocación de la vida en su ciudad natal en las postrimerías de la ocupación británica, así como una primera indagación sobre el problema de la identidad árabe, *leit-motiv* de su obra desde hace más de veinte años, con la que inició una trilogía autobiográfica continuada por "Una historia egipcia" y "Alejandría ahora y siempre". A partir de "Adiós, Bonaparte", film sobre la expedición napoleónica a Egipto, todas sus obras contarán con financiación francesa, como es el caso de la intimista "El sexto día" y de la polémica (por razones extra-cinematográficas) "El emigrante". Al margen de la inevitable irregularidad de su filmografía o del eventual cuestionamiento de sus posiciones ideológicas, la obra de Chahine es unánimente considerada -junto a la de Abu Seyf- la más rica, compleja y brillante de la historia del cine egipcio, haciéndole justamente acreedor de la reputación de maestro de las jóvenes generaciones de cineastas árabes.

ERTUĞRUL, Muhsin

(Turquía. 1892-1979)

1919: **Das Fest der Schwarzen Tulpe** ("La fiesta del Tulipán Negro"); **Die Teufelsanbeter** ("El adorador del diablo")
1920: **Samson** ("Sansón")
1921: **Ölüm Kervani** ("La caravana de la muerte")
1922: **Istanbul'da Bir Facia-i Ask** ("Una tragedia amorosa en Estambul"); **Boğaziçi Esrari / Nur Baba** ("Misterio en el Bósforo" / "Papá Nur")
1923: **Atesten Gömlek** ("La camisa de fuego"); **Leblebici Horhor** ("El humilde vendedor"); **Kizkulesi'nde Bir Facia** ("Tragedia en Kizkule")
1924: **Sözde Kizlar** ("Las aspirantes")
1925: **Tamilla** ("Tamilla")
1926: **Beş Dakika** ("Cinco minutos"); **Spartaküs** ("Espartaco")
1929: **Ankara Postasi** ("El correo de Ankara")
1931: **Istanbul Sokaklarinda** ("En las calles de Estambul"); **Kaçakçilar** ("Los contrabandistas")
1932: **Bir Millet Uyaniyor** ("Despierta una nación")
1933: **Karim Beni Aldatirsa** ("Si mi esposa me engaña"); **Söz Bir Allah Bir** ("Uno es el mundo y uno el Señor"); **Cici Berber** ("El amable barbero"); **Fena Yol / O krakos domos** ("El mal camino"); **Naşit Dolandirici** ("Naşit, el estafador")
1934: **Milyon Avcillari** ("Los caza-millones"); **Leblebici Horhor** ("El humilde vendedor")
1935: **Aysel, Batakli Damin Kizi** ("Aysel, la muchacha de la casa del pantano")
1938: **Aynaroz Kadisi** ("El juez de Ayranoz")
1939: **Allahin Cenneti** ("El santo paraíso"); **Tosun Paşa** ("El joven pachá"); **Bir Kavuk Devrildi** ("Un sombrero caído")
1940: **Akasya Palas** ("El Palacio de la Acacia"); **Şehvet Kurbani** ("Víctima de la lujuria")
1941: **Kahveci Güzeli** ("La hermosa vendedora de café")
1942: **Kiskanç** ("Celoso")
1943: **Nasrettin Hoca Düğünde** ("En la boda de Nasrettin Hoca")
1945: **Yayla Kartali** ("La árida meseta")
1946: **Harman Sonu** ("El final de la trilla")
1947: **Kizilirmak, Karakoyun** ("Río rojo, oveja negra")
1953: **Halici Kiz** ("La tejedora")

Padre incontestable del cine turco, creador de sus géneros más populares y de su *star-system*, promotor de la formación de una incipiente industria cinematográfica, Ertuğrul es sin embargo una figura poco conocida fuera de Turquía. Estudió teatro en París (1911-1913) y perfeccionó su formación en Berlín, donde toma contacto con el cine y realiza cuatro filmes entre 1919 y 1921. Prosigue su carrera en Turquía con una serie de películas marcadas por una excesiva teatralidad, entre las que destaca un film histórico: "La camisa de fuego". El rodaje de tres películas para la Goskino, en la Unión Soviética, abre un paréntesis en su carrera, pero a partir de 1928 su trabajo en Turquía adquiere continuidad y su obra (a falta de grandes contribuciones artísticas, adaptando con frecuencia operetas y vodeviles alemanes y franceses) ejercerá una influencia considerable hasta la década de los cuarenta. Ertuğrul se erige en la figura indiscutible del cine turco de los años veinte y treinta, habiendo realizado tanto el primer film sonoro de su país ("En las calles de Estambul") como la mejor película turca del período, "Despierta una nación", un drama patriótico de gran éxito en su momento. En su filmografía posterior destacan, por distintos motivos, algunos filmes: "Aysel, la muchacha de la casa del pantano", que marcó el descubrimiento de la actriz Cahide Sonku; "Víctima de la lujuria", curioso *remake* de **The Way of All Flesh** (V. Fleming, 1927); "Río rojo, oveja negra", una aplicada adaptación de la obra de Nazim Hikmet; "La tejedora", uno de los primeros filmes turcos en color; etc. El nombramiento de Ertuğrul en 1940 como director del Teatro Nacional de Ankara repre-

sentó prácticamente el final de su carrera cinematográfica.

FERHATI, Jilali

(Marruecos. 1948)

1978: **Yarha fil hait** ("Una grieta en el muro")
1981: **Arais min qasab** ("Muñecas de junco")
1991: **Shati al-atfal ad-daain** ("La playa de los niños perdidos")
1995: **Jusun al-jatt** ("Los caballos de la suerte")

Ferhati se inició en el mundo del espectáculo como actor teatral mientras estudiaba Letras y Sociología en Francia. Pintor y escritor frustrado, según su propia confesión, se realizará en el mundo del cine. Aunque previamente había rodado un par de cortometrajes, su debut se produce en 1978 con "Una grieta en el muro", modesta película interpretada por él mismo y su hermano que acertaba a retratar diferentes personajes de su ciudad, Tánger. "Muñecas de junco", la película que le dio a conocer y le situó como uno de los mejores realizadores de su país, es una penetrante visión de la opresión tradicional de que son objeto las mujeres marroquíes, que debe sin duda mucho al excelente guión de Farida Benlyazid. A pesar de la notable repercusión crítica del film, Ferhati hubo de esperar diez años para poder realizar otro largometraje, "La playa de los niños perdidos", intensa historia de una joven embarazada que ha matado a su novio y a la que su padre encierra para evitar el escándalo, y que le valiera merecidamente el Gran Premio de la Primera Bienal de Cine Árabe de París (1992) y el reconocimiento como uno de los más dotados cineastas magrebíes. Recientemente ha completado su cuarto largometraje, "Los caballos de la suerte", todavía inédito.

GÖREN, Şerif

(Turquía. 1944)

1970: **Piyade Osman** ("Osman, el paseante") [co-dir., Yilmaz Güney]
1971: **Ibret** ("El ejemplo") [co-dir., Yilmaz Güney]
1974: **Endişe** ("Ansiedad") [comenzada por Yilmaz Güney]
1975: **Köprü** ("El puente"); **Iki Arkadaş** ("Dos amigos")
1976: **Deprem** ("Terremoto")
1977: **Nehir** ("El río")
1979: **Alamanya Açi Vatan** ("Alemania, amarga patria")
1981: **Yol** ("El camino"*)
1982: **Herhangi Bir Kadin** ("Una mujer cualquiera")
1983: **Derman** ("El remedio"); **Tomruk** ("El capullo")
1984: **Firar** ("La huida"); **Günesin Tutulduğu Gün** ("El día del eclipse"); **Güneş Doğarken** ("El sol naciente")
1985: **Kurbagalar** ("Las ranas"); **Gizli Doygular** ("Pasiones secretas"); **Yilanlarin Öcü** ("La venganza de las serpientes")
1986: **Kan** ("Sangre")
1987: **Sen Türkülerini Söyle** ("Canta tus canciones"); **Umut Sokağı** ("La calle de la esperanza"); **On Kadin** ("Diez mujeres"); **Katircilar** ("Los muleros")
1988: **Polizei** ("Policía"); **Beyoğlu'nun Arka Yakasi** ("Las callejuelas de Beyoglu")
1990: **Abuk Sabuk Bir Film** ("Una extraña película")
1993: **Amerikali** ("El americano")

Nacido en tierras de la antigua Yugoslavia, Gören cursó ya en Estambul sus estudios elementales y pronto se incorporó a la industria cinematográfica turca en calidad de montador y ayudante de dirección, iniciando una larga colaboración con Yilmaz Güney que marcaría su trayectoria posterior. Además de codirigir con él dos películas, habría de sustituirle en dos rodajes: "Ansiedad", y, años después, en la celebérrima **El camino**, al encontrarse Güney en prisión. La Palma de Oro en Cannes consagró internacionalmente a Güney, sin duda el gran inspirador de este espléndido fresco de la situación en Turquía bajo la dictadura militar, pero ciertamente las vigorosas imágenes del film no pueden ser ya atribuidas a aquél y reclaman un evidente reconocimiento para Gören. Su carrera en solitario no carece, por lo demás, de interés: "Alemania, amarga patria" era ya un film estimable sobre el problema de la emigración turca a Europa. A mediados de los ochenta rodó algunas películas comerciales de escaso interés ("El día del eclipse", "El sol naciente"...), pero prontó recuperó el pulso con algunos filmes centrados en la situación de la mujer en Turquía ("Las ranas" y "Pasiones secretas") y el conflicto entre el campo y la sociedad urbana ("Sangre" y, sobre todo, "Los muleros"). Entre las obras de carácter eminentemente comercial destacan "Diez mujeres", comedia de episodios que le valió un gran éxito, en buena medida por la brillante interpretación -en diez papeles distintos- de Türkan Şoray, y "El americano", un film de gángsters que ha batido récords de taquilla. Irregular, pero en absoluto despreciable, su carrera trasciende ciertamente la reputación de protegido y mero amanuense de Güney.

GÜNEY, Yilmaz

(Turquía. 1937-1984)

1966: **At, Avrat, Silah** ("Caballo, mujer y arma")
1967: **Bana Kursun Işlemez** ("Las balas no me pueden alcanzar"); **Benim Adim Kerim** ("Mi nombre es Kerim")
1968: **Pire Nuri** ("Pire, la pulga"); **Seyyit Han** ("Seyyit Han")
1969: **Aç Kurtlar** ("Lobos hambrientos"); **Bir Çirkin Adam** ("Un hombre detestable")
1970: **Umut** ("Esperanza"); **Yedi Belalilar** ("Los siete chulos") [co-dir., Irfan Atasoy]; **Piyade Osman** ("Osman, el paseante") [co-dir., Şerif Gören]
1971: **Kaçaklar** ("Los fugitivos"); **Vunguncular** ("Los malhechores"); **Ibret** ("El ejemplo") [co-dir., Şerif Gören]; **Yarin Son Gündür** ("Mañana es el último día"); **Umutsuzlar** ("Los desesperados"); **Aci** ("Dolor"); **Ağit** ("Elegía"); **Baba** ("Padre")
1974: **Arkadaş** ("El amigo"); **Endişe** ("Ansiedad") [terminada por Şerif Gören]
1975: **Zavallilar** ("Los pobres") [terminada por Atif Yilmaz]
1983: **Le mur / Duvar** ("El muro"*)

Las coordenadas biográficas son imprescindibles para contextualizar una obra como la de Yilmaz Güney, famoso sobre todo por dos películas que de hecho él no pudo realizar ("El rebaño" y **El camino**). Nacido en el seno de una modesta familia kurda emigrada a Adana, Güney desempeñó toda clase de oficios durante su adolescencia. Comienza a estudiar Derecho en Ankara, mostrándose desde el primer momento muy activo en la política estudiantil. En 1955 es encarcelado por vez primera, acusado de hacer propaganda comunista. Al salir se traslada a Estambul, donde entra en el mundo del cine en 1958 como actor y protagoniza un elevado número de películas, frecuentemente a las órdenes de Atif Yilmaz, para quien también trabaja como guionista en varias ocasiones. Su militancia izquierdista le lleva de nuevo a prisión durante dieciocho meses. No abandona el cine comercial al pasar a la realización, creando además su propia productora en 1968. "Esperanza", un durísimo film realista y dotado de una fuerte carga social, constituye en 1970 un profundo punto de inflexión en su carrera y se ve recompensado con el Oso de Oro en el Festival de Berlín. En 1972 es encarcelado nuevamente con una larga condena, pero una amnistía en 1974 le permite rodar "El amigo", film de clara intencionalidad política, aunque el tono demasiado enfático no lo sitúa entre sus grandes trabajos. Su siguiente película, "Ansiedad", una historia de explotación y revuelta estéril ambientada en el mundo de los recolectores de algodón, ha de ser terminada por Şerif Gören, ya que un delito -en este caso no político- le cuesta otros dieciocho años de condena. No obstante, Güney sigue escribiendo novelas y guiones para otros realizadores, entre ellos "El rebaño" (1978) y **El camino** (1981), rodadas por Zeki Ökten y Şerif Gören siguiendo sus instrucciones de manera al parecer bastante precisa. Consideradas en las presentaciones al uso como sus obras máximas, no aparecen aquí consignadas al corresponder a otros su materialización. No obstante, "El rebaño" es incuestionablemente la mejor película en que jamás estuviera implicado de una u otra forma Güney, un film espléndido y vigoroso que se cuenta entre las grandes obras maestras del cine turco. El triunfo en el Festival de Cannes de **El camino** (que al menos pudo ser montada por Güney en Suiza, tras huir de su país mientras disfrutaba de un permiso) convertirá a Güney en uno de los más reputados cineastas del Tercer Mundo. Alejado definitivamente de su país sólo podrá rodar otra película, **El muro**, que evoca las condiciones de vida de una prisión infantil en su país, pero constituye una decepción para sus admiradores por el tono excesivamente enfático. Pocos meses después Güney fallecía víctima de un cáncer.

KAVUR, Ömer

(Turquía. 1944)

1974: **Yatik Emine** ("Acuéstate, Emine")
1979: **Yusuf ile Kenan** ("Yusuf y Kenan")
1981: **Ah Güzel Istanbul** ("¡Oh, hermosa Estambul!")
1982: **Kirik Bir Aşk Hikayesi** ("Una historia de amor rota"); **Göl** ("El lago")
1984: **Körebe** ("Con los ojos vendados")
1985: **Amansiz Yol** ("Camino desesperado")
1986: **Anayurt Oteli** ("Hotel Madrepatria")
1987: **Gece Yolcolugu** ("Viaje nocturno")
1991: **Gizli Yüz** ("El rostro secreto")

Sin duda el más dotado cineasta turco de la generación posterior a Güney, Kavur recibió su formación cinematográfica en el I.D.H.E.C. A su regreso a Turquía, en 1971, trabajó en el campo del documental y el cine publicitario. Pasó al largometraje de ficción con

"Acuéstate, Emine", historia de una prostituta en una pequeña aldea turca narrada con evidente sensibilidad. "Yusuf y Kenan" fue la nada complaciente crónica de la lucha por la vida de dos adolescentes, con una implacable descripción de los bajos fondos de Estambul. El registro se hace menos grave en "¡Oh, hermosa Estambul!" (*road-movie* centrada en la relación afectiva entre un camionero y una prostituta) y "Una historia de amor rota" (sobre las presiones sociales en una relación amorosa), aunque el pesimismo que caracteriza a su cine sigue estando presente. Éste se incrementa hasta alcanzar un grado auténticamente sofocante en su excelente "Hotel Madrepatria", sobre la novela homónima de Yusuf Atilgan. Historia de una fascinación con trágico desenlace, magistralmente desarrollada en un film tan sombrío como riguroso, le vale a Kavur el Premio de la Crítica en el Festival de Venecia. Su talento vuelve a brillar en la fascinante "El rostro secreto", sobre textos de Orhan Pamuk. De nuevo una historia de fascinación, el film es tan riguroso como subyugante y supone por el momento la cima de una carrera coherente y ambiciosa en sus planteamientos estéticos.

KHAN, Mohamed

(Egipto. 1942)

1978: **Darbat shams** ("Insolación")
1979: **Ar-ragba** ("El deseo")
1980: **Az-zar** ("La venganza")
1981: **Tair ala at-tarik** ("Un pájaro en el camino"); **Mawid ala al-ashaa** ("Una invitación a cenar")
1982: **Nisf arnab** ("Medio millón")
1983: **Al-harrif** ("El truhán"); **Liqaa aili** ("Reunión familiar")
1984: **Haraga wa lam yaud** ("Se fue y no volvió")
1985: **Mushwar Umar** ("La balada de Umar")
1986: **Yussuf wa Zeinab** ("Yussuf y Zeinab"); **Audat muwatin** ("El regreso de un ciudadano")
1987: **Zaugat ragul muhim** ("La esposa de un hombre influyente")
1988: **Ahlam Hind wa Kamilia** ("Los sueños de Hind y Kamilia")
1990: **Super Market** ("Supermercado")
1991: **Faris al-madina** ("El caballero de la ciudad")
1992: **Al-gharqana** ("La ahogada")
1993: **Mister Karate** ("Mister Karate")

Mohamed Khan estudió cine y ejerció como crítico en Londres. Dos años después de su regreso a Egipto (1976), logra realizar su primer largometraje, "Insolación", una especie de versión cairota de **Blow-up, deseo de una mañana de verano** (*Blow-up*, M. Antonioni, 1966). Ni éste ni los dos filmes posteriores tienen demasiado interés, por lo que hay que esperar a "Un pájaro en el camino" para encontrar muchas de las constantes de Khan: su decidida orientación realista (rodaje en exteriores, sonido directo...), su interés por personajes desarraigados en busca de alguna forma de identidad, anti-héroes nunca integrados en una sociedad hostil y que raras veces triunfan..., todo ello al servicio de una mirada crítica que, a falta de una obra maestra, le hacen merecedor de un puesto relevante en la cinematografía egipcia de los ochenta. Tras algunas obras de transición (como "Medio millón" y "El truhán") entrará en su mejor período creativo con "Se fue y no volvió", film centrado en el refugio en los valores rurales por parte de un hombre en plena crisis de identidad. La misma visión pesimista de la moderna sociedad egipcia aparece en "La balada de Omar" y en "El regreso de un ciudadano". Con "La esposa de un hombre influyente", su mejor obra hasta la fecha, su discurso se hace más crítico, combinando sabiamente el drama psicológico y la crónica social. Por su parte, "Los sueños de Hind y Kamilia" -otro de sus grandes títulos- es una deliciosa comedia costumbrista no exenta de anotaciones críticas. La crisis de identidad será de nuevo el eje de dos filmes fallidos como "Supermercado" y "El caballero de la ciudad", mientras que la historia mitológica narrada en "La ahogada" marca un cambio de registro cuyo alcance es todavía prematuro evaluar.

KHEMIR, Nacer

(Túnez. 1948)

1976: **Histoire du pays du Bon Dieu** ("Historia del país del buen Dios") [MM]
1978: **L'ogresse** ("La ogresa") [MM]
1984: **Al-haimun** ("Los balizadores del desierto"*)
1990: **Tauq al-hamama al-mafqud** ("El perdido Collar de la Paloma")
1991: **A la recherche des mille et une nuits** ("En busca de las mil y una noches")

Dibujante, pintor, marionetista, mimo, poeta, narrador y actor, el polifacético Nacer Khemir hizo sus primeras incursiones en el cine con algunos cortos de animación realizados a comienzos de la década de los setenta. Rodó sus

primeros filmes de carácter profesional para distintas cadenas de televisión europeas: "Historia del país del buen Dios", para *Antenne 2*, y "La ogresa", basada en su propia novela, para la *Télévision Suisse Romande*. En 1984 realiza su gran film **Los balizadores del desierto**, fábula hechizante en torno al mito de Al-Andalus que guarda algunos puntos de contacto con el "realismo mágico" de García Márquez, pero que entronca sobre todo con la riquísima tradición oral del mundo árabe. No vuelve a realizar otro film hasta 1990: "El perdido Collar de la Paloma", donde evoca directamente el universo de Ibn Hazm para componer un film de gran belleza, aunque acaso demasiado estetizante. Su genuino interés por la literatura y la tradición oral árabes, así como por el pasado de esplendor de esta cultura, ha acabado cristalizando en un film-ensayo sobre ese tema rodado para la televisión: "En busca de las mil y una noches".

KHLEIFI, Michel

(Palestina. 1950)

1978: **Ashrafiya** ("Ashrafiya") [MM]
1980: **Ad-dhakira al-jisba** ("La memoria fértil")
1987: **Urs al-Yalil** ("Bodas en Galilea")
1990: **Nashid al-hayar** ("El cántico de las piedras")
1993: **L'ordre du jour** ("El orden del día")
1994: **Hikayat al-yawahir az-zalaza** ("El cuento de las tres joyas")

Mecánico en un garaje de su ciudad natal, Nazaré, viaja a Europa en 1970, y un tanto por casualidad se establece en Bruselas, donde comienza sus estudios en el I.N.S.A.S. (en dirección teatral, radio y televisión). Trabaja de forma continuada para la televisión belga realizando documentales sobre Oriente Medio, como el notable "Ashrafiya", que le vale el gran premio de la comunidad de televisiones francófonas. "La memoria fértil", su primer largometraje para el cine, constituye todavía hoy el mejor estudio sobre la situación de la mujer en la Palestina ocupada. Dedicado a trabajos para televisión, la docencia en el I.N.S.A.S. y su actividad como productor, logrará realizar finalmente "Bodas en Galilea" en 1987. El film escruta minuciosamente la vida cotidiana en los territorios ocupados, dejando aflorar los profundos conflictos de sus habitantes con una elegancia y un lirismo que lo convierten en un hito en el cine palestino de ficción. "El cántico de las piedras", a medio camino entre el documental y la ficción, se centra en el reencuentro sentimental de una pareja de palestinos con la *intifada* como significativo telón de fondo, y confirma a Khleifi como uno de los más singulares cineastas del mundo árabe. En "El orden del día" cambia su temática habitual para ofrecer -con escaso éxito- una visión satírica de la burocracia belga. "El cuento de las tres joyas" parece devolverle a sus preocupaciones habituales, abordando la situación de los niños en la franja de Gaza en una historia de corte fantástico.

KIAROSTAMI, Abbas

(Irán. 1940)

1973: **Tajrobe** ("La experiencia") [MM]
1974: **Mosafer** ("El viajero")
1978: **Gozaresh** ("El informe")
1985: **Avvaliha** ("Los párvulos")
1987: **Khane-ye doost kojast?** ("¿Dónde está la casa de mi amigo?")
1989: **Mashq-e shab** ("Deberes")
1990: **Nama-ye nazdik** ("Primer plano")
1991: **Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad** ("La vida y nada más / Y la vida continúa")
1993: **Zir-e darakhtan-e zeyton** ("A través de los olivos"*)

Graduado en Bellas Artes, Abbas Kiarostami se mostró muy activo en el ámbito del cine publicitario antes de entrar en 1969 en el Instituto para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes, institución bajo cuyos auspicios rodaría buena parte de su obra. Autodidacta en materia cinematográfica, evidencia ya una sorprendente capacidad de observación desde sus primeros trabajos. Entre sus numerosos cortometrajes didácticos logra rodar un par de obras de ficción ("El viajero" y "El informe", primer film iraní rodado con sonido directo), que apenas alcanzan repercusión. Lo mismo puede decirse de "Los párvulos" y de la formidable "Deberes", documental muy crítico sobre el sistema educativo iraní que permaneció retenido dos años por la censura. La revelación de Kiarostami llegaría en 1989 a raíz de la presentación en el Festival de Locarno de su magnífica "¿Dónde está la casa de mi amigo?": aunque la anécdota del film es mínima, la maestría narrativa de Kiarostami y una sensibilidad a raudales hacen del film una de las obras emblemáticas del cine iraní de los ochenta. Kiarostami se superó a sí mismo con "Primer

plano", film original como pocos en el que la realidad y la recontrucción se entrelazan continuamente: inspirada en un caso real del que Kiarostami tuvo conocimiento a través de la prensa, la película reconstruye, con la participación de los auténticos protagonistas del suceso, la historia de un obrero en paro que se hace pasar por el realizador Mohsen Makhmalbaf para intimar con una acomodada familia de Teherán. "La vida y nada más" (o "Y la vida continúa", como se la conoce internacionalmente para evitar la confusión con el film contemporáneo de Bertrand Tavernier) constituye una segunda experiencia en este peculiar género de film-encuesta, en la que el cineasta busca a quienes fueran protagonistas de "¿Dónde está la casa de mi amigo?" tras tener noticias del terremoto que recientemente sacudiera la región en que rodara aquel film. La brillantez del film y su profunda emotividad no se vieron superadas por **A través de los olivos**, tercera y muy notable entrega de esta improvisada trilogía, en la que Kiarostami regresa al escenario de sus dos películas anteriores para reconstruir una hermosa historia de amor en el marco del rodaje de "La vida y nada más". **A través de los olivos** supuso, en cualquier caso, la definitiva consagración internacional de Kiarostami, sin duda uno de los grandes nombres del cine actual.

KIRAL, Erden

(Turquía. 1942)

1978: **Kanal** ("El canal")
1979: **Bereketli Topraklar Üzerinde** ("En las tierras fértiles")
1983: **Hakkaride Bir Mevsim** ("Una temporada en Hakkari")
1984: **Ayna** ("El espejo")
1987: **Dilan** ("Dilan")
1988: **Av Zamani** ("La estación de la caza")
1993: **Mavi Sürgün** ("El exilio azul")

Tras cursar estudios de Bellas Artes, Kiral comienza a trabajar como ayudante de dirección, crítico cinematográfico y animador de cine-clubs. En 1969 rueda su primer cortometraje y desarrolla paralelamente una intensa actividad en el campo del cine publicitario. En 1978 realiza su primer film de ficción, "El canal", sobre el conflicto entre un sub-prefecto y un terrateniente a raíz de una epidemia de malaria. La herencia del realismo social reaparece en su segundo largometraje, "En las tierras fértiles", evocación de las condiciones de vida de los recolectores de algodón en la región de Adana, que permanecería prohibida durante varios años. Igual suerte correría la magnífica "Una temporada en Hakkari", que sigue siendo su mejor obra hasta la fecha: aunque el film también acusaba claras inquietudes sociales en su presentación del espinoso problema de las minorías turcas, en este caso el componente intimista afloraba con fuerza para conferir a la obra una extraordinaria hondura. Establecido en Berlín desde mediados de la década de los ochenta, Kiral vuelve a su país para rodar cada uno de sus nuevos filmes: "Dilan" (de nuevo un drama rural), "La estación de la caza" (un film de compleja construcción sobre el retiro de un hombre en una pequeña isla del Egeo recorrido por un sincero hálito poético) y "El exilio azul", que -tras un paréntesis de inactividad- retoma en cierta medida la temática de "Una temporada en Hakkari" adaptando una novela autobiográfica de Cevat Sakir, escritor desterrado a Halicarnaso (Bodrum) en la década de los veinte.

LAKHDAR-HAMINA, Mohamed

(Argelia. 1934)

1964: **Mais un jour de novembre** ("Pero un día de noviembre") [MM]
1966: **Assifat al-Auras** ("El viento de los Aurés")
1968: **Hassan Terro** ("Hassan Terro")
1972: **Disambar** ("Diciembre")
1975: **Waqaa sanauat al-yamr** ("Crónica de los años de la brasa")
1982: **Rih ar-rimal** ("Viento de arena")
1986: **As-sura al-ajira** ("La última imagen")

Lakhdar-Hamina es sin duda uno de los máximos inspiradores y artífices del nacimiento del cine argelino. Reclutado por el Ejército francés en 1958, deserta y huye a Túnez, donde trabaja en la realización de noticiarios. Al año siguiente viaja a Praga, formándose como operador en los Estudios Barrandov. De regreso a Túnez, colabora activamente con la resistencia argelina rodando sus primeros cortometrajes y sentando las bases de la que será la *Office des Actualités Algériennes* (que dirigirá desde su fundación tras la independencia, en 1963, hasta su disolución en 1974). Su primer largometraje, "El viento de los Aurés", puede considerarse el hito fundacional del cine argelino tanto por su repercusión en el contexto nacional como por los brillantes resultados alcanzados. El verismo documental y el lirismo

se combinan para seguir la errante peregrinación de una madre en busca de su hijo desaparecido por cuarteles y campos de prisioneros. Tras dos trabajos menores ("Hassan Terro" y "Diciembre"), el reconocimiento internacional llegará en 1975 con la Palma de Oro del Festival de Cannes por "Crónica de los años de brasa", ambiciosa epopeya centrada en la historia de la región del M'Zab en vísperas de la independencia, cuyo título remite directamente a Dovjenko y que entronca con la mejor tradición del cine soviético clásico. Su trayectoria posterior no parece haber estado a la altura de las expectativas creadas: "Viento de arena", sobre el problema de la sumisión de la mujer argelina en el ámbito rural, es un film interesante, pero en cambio "La última imagen", una evocación en clave autobiográfica de la Argelia de los años cuarenta, mostró a su autor peligrosamente proclive al esteticismo.

LIVANELLI, Ömer Zulfu

(Turquía. 1949)

1987: **Yer Demir, Gok Bakir** ("Tierra de hierro, cielo de cobre")
1988: **Sis** ("Niebla")
1994: **Sahmaran** ("Sahmaran")

Músico de gran prestigio en Turquía y Grecia, colaborador de Theodorakis en diversas ocasiones y compositor de la banda sonora de numerosas películas, el polifacético Livanelli (es también autor de un libro de relatos) se vio tentado por la realización cinematográfica en 1987. Para su debut -producido, entre otros, por Wim Wenders- escogió la excelente novela de Yaşar Kemal "Tierra de hierro, cielo de cobre", que narra el conflicto que estalla en una aldea de Anatolia al recurrir sus habitantes al "sabio" del lugar para hacer frente a la explotación por parte de un terrateniente. Animado por los notables resultados artísticos y comerciales de su *opera prima*, Livanelli rueda al año siguiente "Niebla", co-producción con Suecia y Suiza en la que Elia Kazan interpreta un pequeño papel, que reconstruye en un clima opresivo y claustrofóbico el enfrentamiento entre un hombre que apoyó la instauración de la dictadura militar y su hijo, que se opone a ella desde una organización de extrema izquierda. La excelente acogida crítica del film, pese a su espinoso tema, y el registro grave que le imprime el realizador, confirmaron el talento cinematográfico de Livanelli. "Sahmaran", versión moderna de una leyenda tradicional turca, ha puesto fin a un largo período de inactividad cinematográfica en el que Livanelli prosiguió, no obstante, su carrera como músico e incluso intentó, sin éxito, ser elegido alcalde de Estambul.

AL-MAANOUNI, Ahmed

(Marruecos. 1944)

1978: **Alyam, alyam** ("¡Oh, los días!")
1981: **Ahwal** ("Trances")
1983: **Uyun al-Haliy** ("Los ojos del Golfo") [MM]
1992: **Les goumiers marocains** ("Los *goumiers* marroquíes") [MM]

Tras haber estudiado cine en el I.N.S.A.S. de Bruselas y rodado algunos cortometrajes, Al-Maanouni se reveló con "¡Oh, los días!", una obra espléndida rodada en condiciones precarias y con actores no profesionales en áreas rurales de la región de Casablanca. Caracterizada por un marcado tono documental, la película aborda el problema de la emigración de los jóvenes a las grandes urbes y la consiguiente resistencia opuesta por la comunidad de la que forman parte. Este hito del joven cine marroquí y del "nuevo cine árabe" no ha tenido, sin embargo, continuidad, ya que su realizador apenas si ha podido rodar otro largometraje, "Trances", un interesante documental sobre el conocido grupo Nass El Ghiwan (autor, por lo demás, de la música de "¡Oh, los días!") y el renacimiento musical de los años setenta en el país magrebí. Con posterioridad Al-Maanouni únicamente ha logrado realizar algunos trabajos para televisión.

MAKHMALBAF, Mohsen

(Irán. 1952)

1983: **Toube-ye Nasuh** ("El arrepentimiento de Nasuh"); **Do ceshm-e bi su** ("Dos ojos ciegos")
1984: **Esteaze** ("Buscando la salvación")
1986: **Baykot** ("El boicoteo")
1987: **Dastforush** ("El buhonero")
1989: **Baysikleran** ("El ciclista"); **Arusi-e khuban** ("El matrimonio de los benditos")
1991: **Nobat-e asheghi** ("Tiempo de amor"); **Shabha-ye Zayandeh Rud** ("Noches en el Zayandeh Rud")
1992: **Nassereddin Shah, aktor-e cinema / Roozi roozegari cinema** ("Nassereddin Shah, actor de cine / Érase una vez el cine")
1993: **Honarpisheh** ("El actor")

1994: **Salam cinema** ("Salam cinema")

Militante de un grupo opositor al *Shah*, Makhmalbaf es detenido en 1974 y sigue activo en la política tras su excarcelación en 1979. Musulmán de estricta observancia, funda tras la Revolución -junto a otros artistas iraníes- el Centro para la Propagación del Pensamiento y las Artes Islámicas. Aunque no había visto ni una sola película antes de la Revolución (y tan sólo dos cuando debuta como realizador), el cine se le presenta como vehículo idóneo para la expresión de sus peculiares preocupaciones éticas y filosóficas. Sus primeros filmes carecen de interés, y es "El boicoteo" la obra que revela su talento. "El buhonero", integrada por tres episodios sobre diferentes aspectos de la existencia humana (uno de los cuales adapta a Moravia), prefigura ya su excelente "El ciclista", película que sondea rigurosamente el sentido de la miseria y la humillación humanas a través de la historia de un inmigrante paquistaní que, para pagar los cuidados de su mujer enferma, acepta la apuesta de pedalear ininterrumpidamente durante una semana. "El matrimonio de los benditos", una de sus mejores obras, ofrece un implacable diagnóstico de una sociedad desencantada que no acierta a superar la miseria y la injusticia. "Tiempo de amor", rodada en Turquía, es una audaz incursión en el controvertido tema del adulterio, que resulta finalmente prohibida por la censura. "Érase una vez el cine" es una comedia satírica sobre la historia del propio cine iraní en la que Makhmalbaf mezcla con tanta libertad como brillantez material documental y de ficción, componiendo una obra deslumbrante, barroca y sumamente personal. "El actor", extraña y fallida comedia sobre un popular actor que sueña con intervenir en un film "artístico" y al que su mujer no puede dar un hijo, ha supuesto sin embargo un gran éxito popular para Makhmalbaf en un momento en que el cineasta se ve cada vez más contestado por los sectores más ortodoxos de la sociedad iraní.

MALASS, Mohamed

(Siria. 1945)

1984: **Ahlam al-madina** ("Los sueños de la ciudad")
1987: **Al-manam** ("El sueño") [MM]
1990: **Ilanat an madina** ("Información sobre una ciudad") [MM]
1992: **Al-layl** ("La noche")

Tras recibir su formación cinematográfica en el Instituto de Cine de Moscú, Malass comenzó su carrera en 1972 realizando diversos cortometrajes para la televisión siria. En 1984 rueda su primera película, la excelente "Los sueños de la ciudad", sin duda una de las obras mayores del "nuevo cine árabe", que -a través de la mirada de un niño en el Damasco de los años cincuenta- constituye una lúcida crónica histórica de los acontecimientos del momento (fin de la dictadura, nacionalización del Canal de Suez, unión con Egipto). Tras un par de importantes documentales sobre el problema palestino y la situación de Oriente Medio, "El sueño" e "Información sobre una ciudad", Malass pudo por fin realizar en 1992 su esperado segundo largometraje, "La noche", que sin duda le confirma como el más importante realizador sirio. Dedicada *"a todos los que lucharon en la sombra y han muerto en el silencio"*, "La noche" es una poética indagación sobre la memoria palestina no exenta de componentes críticos que han levantado ampollas en ciertos medios del mundo árabe. Film de gran rigor formal y exquisita belleza, "La noche" es una más que digna prolongación de "Los sueños de la ciudad" en la filmografía de Malass.

MEHRJUI, Dariush

(Irán. 1941)

1967: **Almas-e 33** ("Diamante 33")
1970: **Gav** ("La vaca")
1971: **Aqa-ye Halu** ("El señor Halu")
1973: **Postchi** ("El cartero")
1976: **Dayere-ye Mina** ("El ciclo de Mina")
1981: **Madrase-i ke miraftim** ("La escuela a la que fuimos")
1985: **Safar be sarzamin-e Artur Rembo** ("Viaje al país de Arthur Rimbaud")
1987: **Ejareneshinha** ("Los inquilinos")
1988: **Shirak** ("Shirak")
1989: **Hamun** ("Hamun")
1991: **Banoo** ("Banoo")
1993: **Sara** ("Sara")

Licenciado en Periodismo por la Universidad de California en Los Angeles, Mehrjui dio sus primeros pasos profesionales en el mundo de la televisión. Debutó en el cine con "Diamante 33", un vulgar film policíaco, pero su segunda película, "La vaca," premiada en Venecia y Chicago, marca para muchos el acta de nacimiento del nuevo cine iraní. Basada en una novela de Gholam Hosseyn Saedi, la película narra la profunda conmoción que para una miserable comunidad supone la muerte de la única vaca de la aldea. Tras

dos obras menores, "El señor Halu" y "El cartero", realiza uno de sus filmes más importantes, "El ciclo de Mina". Prohibida durante dos años (como ya había sucedido con "La vaca"), ya que el *Shah* creía ver claras alusiones a su gobierno, narraba la implicación de un adolescente en una red de tráfico de sangre para escapar a la miseria. "La escuela a la que fuimos" estuvo ocho años prohibida por tratar la historia de la protesta de unos colegiales contra su profesor. "Los inquilinos", una divertidísima *sit-com* sobre el problema de la vivienda en Teherán y una poderosa alegoría política, sigue siendo la película más taquillera del cine iraní post-revolucionario. La carrera de Mehrjui parece experimentar entonces una singular transformación: "Shirak" es un film intimista sobre un niño huérfano en la guerra contra Irak, y "Hamun" un confuso experimento felliniano sobre la crisis de identidad de un intelectual iraní. La referencia a modelos occidentales parece convertirse en el denominador común de las últimas obras de Mehrjui, como muestra una trilogía aún incompleta sobre la situación de la mujer en Irán compuesta por "Banoo", una variación sobre **Viridiana** (1961), de Buñuel, y "Sara", adaptación de *Casa de Muñecas* de Ibsen.

NADERI, Amir

(Irán. 1945)

1972: **Khoda hafez rafiq** ("Adiós, amigo")
1973: **Tangna** ("Callejón sin salida"); **Tangsir** ("Tangsir")
1974: **Sazdahani** ("La armónica"); **Entezar** ("La espera") [MM]
1976: **Marsiye** ("Réquiem")
1978: **Sakht-e Iran** ("Hecho en Irán")
1981: **Jostoju** ("La búsqueda")
1982: **Jostoju 2** ("La búsqueda 2")
1985: **Davandeh** ("El corredor")
1986: **Ab, bad, khak** ("Agua, viento, arena")
1993: **Manhattan by Numbers** ("Manhattan por números")

Amir Naderi se gana la vida desde niño con las más diversas ocupaciones (vendiendo hielo y zapatos, recogiendo cascos de botellas...) hasta que va a Teherán y encuentra trabajo como fotógrafo de plató. Completo autodidacta, trabaja como ayudante de dirección y logra por fin rodar su primera película en 1972. "Adiós, amigo" y "Callejón sin salida" son curiosas incursiones en el cine negro, mientras que "Tangsir", su primer film realmente personal, es un drama épico sobre la toma de conciencia de un pobre campesino. "La armónica" evoca de nuevo el tema de la pobreza, esta vez en la infancia, con nítidos tintes autobiográficos. En "La espera", un mediometraje con gran fuerza visual prácticamente carente de diálogos, y en "Réquiem" prosigue su peculiar y desesperanzado discurso sobre la pobreza y la explotación. Prohibido este último por la censura, Naderi opta por marchar a los Estados Unidos, donde rodará "Hecho en Irán". Y, de regreso, entre 1981 y 1982, realiza "La búsqueda", documental para televisión sobre los sucesos del famoso "viernes negro" de Teherán, que pese a tratarse de un encargo es también prohibido. En 1985 rueda la que para muchos es su obra maestra, "El corredor", film en el que los elementos autobiográficos pasan a primer plano. Narrada con una intensidad y una sensibilidad extraordinarias, la historia de un adolescente que malvive en el casco de un barco abandonado y decide estudiar para poder progresar y realizar su sueño de viajar a tierras lejanas le confirma como uno de los grandes cineastas iraníes. "Agua, viento, arena" es igualmente espléndida, pero la crudeza de su retrato de la miseria rural volvió a provocar su prohibición. Lógicamente desanimado, Naderi emigra a Australia, primero, y a Estados Unidos, después. Reside ahora en Nueva York, donde ha realizado "Manhattan por números", una obra menor de corte minimalista que narra la jornada de un joven buscando trabajo de un lado a otro de la ciudad para poder conservar su apartamento.

ÖZGENTÜRK, Ali

(Turquía. 1947)

1975: **Yasa!** (¡Prohibido!) [MM]
1979: **Hazal** ("Hazal")
1982: **At** ("El caballo")
1985: **Bekçi** ("El vigilante")
1987: **Su Da Yanar** ("El agua también quema")
1994: **Ciplak** ("Desnudos")

Gran aficionado al cine desde niño (su abuelo tenía una sala de exhibición en Adana), cultiva sin embargo el teatro durante sus años de Universidad. A finales de los sesenta comienza a rodar sus primeros cortometrajes. En la década de los setenta trabaja como ayudante de Yilmaz Güney y Atif Yilmaz, hasta que debuta en 1979 con su espléndida "Hazal", intenso drama rural que sigue siendo para muchos su mejor obra por su gran fuerza

expresiva y su impecable resolución formal. "El caballo", cuyo protagonista está inspirado en el propio padre del realizador, narra la historia de un campesino obsesionado por dar estudios a su hijo. Por su parte, "El guardián" es una sombría historia sobre un vigilante de una fábrica que es sistemáticamente despreciado y humillado por todos. "El agua también quema", su film más ambicioso, es parcialmente autobiográfico y resume muy bien la angustia de los intelectuales turcos y el clima de represión del momento a través de la historia de un cineasta que quiere rodar un film sobre el gran poeta Nazim Hikmet y encuentra todo tipo de obstáculos, fundamentalmente políticos, terminando por ser detenido. La frustración producida por las dificultades para encontrar financiación y la fulminante prohibición del film una vez realizado llevaron a Özgentürk a anunciar su retirada, permaneciendo de hecho inactivo hasta 1994, fecha en que ha rodado un nuevo largometraje.

SAAB, Jocelyn

(Líbano. 1948)

1975: **Lubnan fid dawama** ("Líbano en la tormenta") [co-dir., Jorg Stocklin]
1976: **Beirut lan taud abadan** ("Beirut, nunca más") [MM]; **Atfal al-harb** ("Los niños de la guerra") [MM]; **Yanub Lubnan: hikayat qaria muhasara** ("Sur del Líbano: historia de una ciudad asediada") [MM]
1977: **As-sahra laisat lil bia** ("El Sáhara no está en venta") [MM]
1978: **Misr: madinat almauta** ("Egipto, la ciudad de los muertos") [MM]
1978: **Risala min Beirut** ("Carta de Beirut") [MM]
1980: **Iran: l'utopie en marche** ("Irán: la utopía en marcha") [MM]
1982: **Beirut, madinati** ("Beirut, mi ciudad") [MM]
1985: **Gazl al-banat / Murahik sukr al-hubb / Al-hayat muallaqa** ("Coqueteos de muchachas / El dulce amor de la adolescencia / Una vida suspendida")
1991: **Fécondation en vidéo** ("Fecundación en vídeo") [MM]
1994: **Kaana ya makan Beirut** ("Érase una vez Beirut")

Aunque estudia Economía en París, la beirutí Jocelyn Saab pronto se decanta por el periodismo. Trabaja como reportera gráfica y, a partir de 1974, como realizadora de documentales para distintas cadenas de televisión de diferentes países (Francia, Suecia, Japón...). Durante quince largos años, su cámara plasma los más variados aspectos de la guerra del Líbano y, muy particularmente, la vida cotidiana en Beirut durante la contienda. Ocasionalmente aborda otros temas, pero el Líbano sigue siendo siempre su punto inexcusable de referencia. Así, su primer largometraje de ficción, "Una vida suspendida" (también conocido como "Coqueteos de muchachas" y "El dulce amor de la adolescencia"), está ambientado en Beirut y presenta la singular relación entre una adolescente libanesa criada durante los años de guerra y un pintor maduro, amargado y retirado del mundo. El film, con financiación franco-canadiense y guión de Gérard Brach, no está en absoluto a la altura de la imagen de Jocelyn Saab como consumada documentalista. En 1994 ha rodado su segundo largometraje de ficción, "Érase una vez Beirut", centrado en la recuperación de la memoria de dicha ciudad por parte de dos muchachas.

SALAH, Tawfiq

(Egipto. 1926)

1955: **Darb al-mahabil** ("El callejón de los necios")
1960: **Man nahnu** ("¿Quiénes somos?") [MM]
1961: **Siraa al-abtaal** ("La lucha de los héroes")
1966: **Al-mutamarridun** ("Los rebeldes")
1967: **Zuqaq as-sayyid al-Bulti** ("El callejón del señor Bulti")
1968: **Yaumiyat naib fil aryaf** ("Diario de un fiscal rural")
1972: **Al-majduun** ("Los engañados")
1981: **Al-ayam at-tawila** ("Los largos días")

Diplomado en Literatura Inglesa por la Universidad de Alejandría, se traslada a El Cairo en los años cuarenta para trabajar en los Estudios Misr. En 1950 viaja a Francia para completar su formación. De regreso a Egipto, logra realizar su primera película, "El callejón de los necios", con guión de Naguib Mahfuz: interesante ensayo de cine realista, el film es sin embargo un rotundo fracaso comercial que condena a su autor a la realización de documentales durante varios años. "La lucha de los héroes", una tentativa de reconciliación con el público, es no obstante un buen melodrama. La virulenta crítica del nasserismo que representó "Los rebeldes" puso fin a cualquier compromiso comercial y marcó su primer encontronazo con la censura. "El callejón del señor Bulti" fue nuevamente prohibida y,

aunque Salah se esforzó por atenuar su habitual carga crítica en "Diario de un fiscal rural", los incesantes problemas con las autoridades egipcias le llevan a emigrar a Siria en 1969. Allí rodará su mejor obra, "Los engañados", basada en un relato del escritor palestino Ghassan Kanafani, que narra el vano intento de tres palestinos por escapar a Kuwait en el interior de un camión cisterna, en el que mueren asfixiados. "Los engañados" planteaba ya desde su propio título molestas cuestiones para los dirigentes árabes y no en vano permanecería prohibida en Siria hasta 1981, no llegando nunca a exhibirse en Egipto. Salah aceptó entonces una invitación para dirigir el Instituto de Cine de Bagdad, y fue en Irak donde pudo rodar "Los largos días", una obra menor sobre el nacimiento del *baazismo* centrada en el intento de asesinato del presidente Abdelkarim Kassem en 1959. Tras quince años de exilio voluntario, regresó a Egipto en 1984, pero desde entonces no ha podido realizar ninguna película.

SHAHID SALESS, Sohrab

(Irán. 1944)

1973: **Yek ettefaq-e sadeh** ("Un simple suceso")
1974: **Tabiat-e bijan** ("Naturaleza muerta")
1975: **In der Fremde** ("En el extranjero")
1976: **Reifezeit** ("Tiempo de madurez")
1977: **Tagebuch eines Lebenden** ("Diario de un enamorado")
1979: **Die langen Ferien der Lotte H. Eisner** ("Las largas vacaciones de Lotte H. Eisner"); **Ordnung** ("Orden")
1981: **Ein Leben** ("Una vida"); **Grabbes letzter Sommer** ("El último verano de Grabbe")
1982: **Utopia** ("Utopía")
1983: **Empfänger Unbekannt** ("Destinatario desconocido")
1984: **Die blaue Stunde** ("La hora azul"); **Der Weidenbaum** ("El sauce")
1986: **Wechselbalg** ("Niño mimado")
1991: **Rosen für Afrika** ("Rosas para África")

Tras estudiar arte dramático en Viena y cine en París, Shahid Saless regresa a su país en 1968 y realiza diversos cortometrajes de carácter documental para el Ministerio de Cultura iraní. En 1973 rueda, con un presupuesto muy reducido y actores no profesionales, su primer film de ficción, "Un simple suceso": influido por Bresson, narra con austeridad diversos episodios de la vida cotidiana de un niño, que componen un ritual repetitivo en un microcosmos cerrado. "Naturaleza muerta", premiada en el Festival de Berlín, desarrolla su peculiar estilo ascético centrándose en la figura de un guardabarreras aislado en un remoto paraje rural, donde reaparecen algunas de las constantes de su cine (soledad, incomunicación, desarraigo, dolor...), que en su obra posterior derivarán en procesos de (auto)destrucción. Establecido en Alemania desde su exilio en 1974, consigue rodar con notable continuidad. "En el extranjero" es un minucioso e hiper-realista estudio de la vida de un emigrante turco en Berlín (tema retomado en "Destinatario desconocido"). "Tiempo de madurez" y "Diario de un enamorado" exploran de nuevo la soledad y el desarraigo, que poco a poco se trocarán en desequilibrio psíquico ("Orden"). Su temática se diversifica a finales de los setenta. Tras un film dedicado a la historiadora Lotte Eisner y otro a su admirado Chejov ("Una vida"), se embarca en diversas adaptaciones literarias ("El último verano de Grabbe", "La hora azul", "El sauce" y "Rosas para África") que, aun conservando el sello indiscutible de sus preocupaciones temáticas y estilísticas, no están a la altura de sus magníficos trabajos anteriores. A pesar de haber realizado la mayor parte de su obra fuera de su país, Shahid Saless es uno de los pocos cineastas iraníes del período pre-revolucionario que han obtenido el reconocimiento de autores como Kiarostami.

SHUKRY YAMIL, Mohamed

(Irak. 1936)

1962: **Abu Hela** ("Abu Hela") [co-dir., Yussuf Yiryis]
1967: **Shaif jir** ("El buen augurio")
1972: **Az-zamiun** ("Los sedientos"); **Warta** ("Problema") [MM]
1979: **Al-asuar** ("Los muros")
1983: **Al-masala al-kubra** ("La gran cuestión")
1987: **Al-faris wal yabal** ("El caballero y la montaña")
1988: **Al-luaba** ("El juego")
1990: **Al-malik Ghazi** ("El rey Ghazi")

Formado como documentalista en los servicios cinematográficos de distintas compañías petrolíferas anglo-iraquíes, decide a finales de los cincuenta pasar al cine comercial, comenzando como montador de numerosas películas y actor secundario ocasional. "El buen augurio", su primer largometraje en solitario (que tarda tres años en terminar), es una

simpática comedia costumbrista sobre una familia de clase media que sueña con poder mudarse a un barrio mejor de Bagdad. Su segundo largometraje, "Los sedientos", prolonga con una gran austeridad formal la indagación sobre el problema de la sequía acometida en algunos de sus documentales, pero los resultados no son demasiado satisfactorios por causa de un guión bastante endeble. "Los muros" supone un nuevo y afortunado cambio de registro del cineasta, esta vez interesado por el despertar de la conciencia política de tres jóvenes estudiantes en los turbulentos años cincuenta. Sin embargo, "La gran cuestión" constituye un serio revés: superproducción co-financiada por Gran Bretaña y rodada en doble versión árabe e inglesa, la película quería ser la crónica histórica de la insurrección anti-colonial encabezada por el jeque Dari en los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial. Los resultados son muy decepcionantes y la carrera de Shukry Yamil se ve eclipsada por las propias circunstancias políticas del país, siendo reclutado durante la guerra contra Irán para realizar documentales de propaganda. Su retorno al cine de ficción, a finales de los ochenta, no parece haber sido demasiado afortunado y, de hecho, Shukry Yamil prácticamente ha desaparecido de la escena del cine árabe contemporáneo.

AL-SIDDIQ, Khaled

(Kuwait. 1945)

1971: **Bas ya bajr** ("Mar cruel")
1976: **Urs Zayn** ("La boda de Zayn")
1985: **As-shahin** ("El halcón")

Enviado por su padre a Bombay para estudiar Comercio, Khaled al-Siddiq se apasiona allí por el cine y se inscribe en el prestigioso Instituto de Cine y Televisión de Puna. Una vez graduado, regresa a Kuwait en 1965 y trabaja como documentalista para televisión. En 1971 rueda su excelente "Mar cruel", aproximación cuasi-documental a la vida de los pescadores de perlas del Golfo en el período inmediatamente anterior al *boom* petrolífero que presenta, con admirable sentido plástico y brillante sentido de la composición, un mundo arcaico en el que la pobreza y las infranqueables barreras de clase están a la orden del día. La magnífica acogida crítica de "Mar cruel" no permite, sin embargo, a su autor volver a rodar un nuevo film hasta cinco años después. "La boda de Zayn", basada en la novela homónima del escritor sudanés Tayeb Salah, constituye un nuevo éxito en el que se combinan su gran capacidad de observación con un humor satírico y un lirismo muy apropiados para trasponer el mundo del novelista y los avatares de la boda del "tonto" de una pequeña aldea sudanesa. Sin embargo, "El halcón", adaptación de un relato de Bocaccio que tarda una larga década en poder rodar en la India, resulta decepcionante y cierra por el momento una breve, pero excepcional, filmografía.

SMIHI, Moumen

(Marruecos. 1945)

1975: **Shergi, as-samt al-anif** ("Shergi o el silencio violento")
1982: **44 au usturat al-layl** ("44 o los relatos de la noche")
1988: **Qaftan al-hubb** ("Caftán de amor")
1989: **Une défense et illustration du cinéma egyptien** ("Defensa e ilustración del cine egipcio")
[MM]
1992: **Sayyidat al-Qahira** ("La dama de El Cairo")

Smihi estudió Filosofía en la Universidad de Rabat antes de marchar a París para estudiar cine. Comienza su carrera como realizador de documentales de arte en la O.R.T.F., al tiempo que ejerce la crítica de cine en diversas publicaciones. En 1975 rueda su primer largometraje, "Shergi o el silencio violento", un hermoso film ambientado en la ciudad internacional de Tánger en 1954 que narra el recurso a la magia por parte de una joven esposa para impedir que su marido contraiga un nuevo matrimonio. Su preocupación por el contexto social se hace más evidente en "44 o los relatos de la noche", ambicioso y excesivamente artificioso fresco del Marruecos colonial a través de la historia de dos familias, una en la zona francesa y otra en la zona española. "Caftán de amor", adaptación de uno de los relatos de Mohamed Mrabet que transcribiera Paul Bowles, devolvió a Smihi al universo mágico de su primer largometraje: la historia del hombre que encuentra a la mujer soñada y se casa inmediatamente con ella pese a la oposición familiar deriva en una pesadilla a cuyo poder de fascinación visual es difícil resistirse. Consagrado por este espléndido film, Smihi ha realizado posteriormente un interesante documental sobre el cine egipcio clásico y un nuevo largometraje, "La

dama de El Cairo", que no ha servido sin embargo para emplazarle definitivamente en primera línea del joven cine magrebí.

AL-TAYEB, Atef

(Egipto. 1947)

1982: **Al-ghira al-qatila** ("Celos mortales")
1983: **Sawak al-utubus** ("El conductor de autobuses")
1984: **At-tajshiba** ("La prisión"); **Al-hubb fauqa hadabit al-haram** ("Amor al pie de las pirámides"); **Azzammar** ("El flautista")
1985: **Al-bari** ("El inocente"); **Malaf fil adab** ("Estudio de costumbres")
1986: **Abnaa wa qatala** ("Hijos y asesinos"); **Al-badrun** ("El patrón")
1987: **Zarbit muallim** ("Un golpe maestro")
1988: **Ad-dunia ala ganah hamama** ("El mundo en las alas de una paloma")
1989: **Katibat al-idam** ("El escuadrón de la muerte"); **Qalb al-layl** ("El corazón de la noche")
1990: **Al-hurub** ("La huida")
1991: **Nayi al-Ali** ("Nayi al-Ali")
1992: **Dud al-hukuma** ("Contra el gobierno")

Al-Tayeb estudió en el Instituto Superior de Cine de El Cairo entre 1966 y 1970, trabajando posteriormente como ayudante de dirección en numerosos filmes al tiempo que daba sus primeros pasos en el campo del cortometraje. En 1981 realiza su primer film, "Celos mortales", iniciando una brillante y continuada carrera. Obras como "El conductor de autobuses" y "Amor al pie de las pirámides" revelan a un cineasta dotado, pero dará lo mejor de sí en "El inocente", una virulenta crítica de la represión política y la actuación del ejército en la sociedad egipcia contemporánea, cuyo rotundo final evidencia a las claras el talante insobornable de su autor. En 1989 realiza otra de sus grandes obras, "El corazón de la noche", adaptación de un relato de Naguib Mahfuz que permite al realizador componer un gran fresco sobre la vida de una familia de la burguesía cairota entre los años treinta y la actualidad. "La huida", un nuevo acierto, es una irónica crónica de las andanzas de un hombre que se fuga de la cárcel para vengar una injusticia y termina convirtiéndose en un héroe nacional. "Nayi al-Ali", una de sus obras más comprometidas, está centrada en el asesinato del humorista palestino Nayi al-Ali en 1985 en Londres: modelo de cine político, la franqueza en el tratamiento de numerosos temas habitualmente ausentes de las pantallas árabes provocó intensas controversias. Respaldado por tan interesante obra, Atef al-Tayeb se configura como el gran nombre del cine egipcio de los noventa.

TAZI, Mohamed Abderrahman

(Marruecos. 1942)

1981: **Ibn as-sabil** ("El viajero")
1988: **Badis** ("Badis")
1993: **Al-bajz an zauj imraati** ("En busca del marido de mi mujer")

Formado en Francia (en el I.D.H.E.C. de París) y los Estados Unidos (*Syracuse University*), a su regreso a Marruecos trabajó principalmente como director de fotografía. Debuta en 1981 como realizador con "El viajero", film que, a pesar de la modestia de sus planteamientos y la pobreza de recursos técnicos, sirvió como certera carta de presentación de un cineasta riguroso y ambicioso. Para Tazi el interés de la anécdota -un camionero recorre Marruecos de sur a norte para entregar una mercancía- no estriba tanto en sus potencialidades para la fábula filosófica (algunos han señalado su parentesco con el *Cándido* volteriano) como en el componente social de las desgracias de su infortunado protagonista. A pesar de su tosquedad formal, el film vale por la sinceridad de sus planteamientos, la humanidad de sus personajes y la presentación de algunos de los problemas recurrentes en la cinematografía marroquí (explotación laboral, agresividad urbana, el sueño de la emigración...). Tazi tarda ocho años en poder realizar su segundo film, "Badis", coproducido por Televisión Española. Crónica de una frustrada tentativa de emancipación femenina en una aldea pesquera del norte de Marruecos, "Badis" ofrece, con buen pulso narrativo, una notable captación de ambientes y un firme diseño de los personajes. Su último film, "En busca del marido de mi mujer", es una divertida comedia sobre la poligamia que ha cosechado un extraordinario éxito comercial en su país.

YILMAZ, Atif

(Turquía. 1925)

1951: **Kanli Feryat** ("El grito ensangrentado")
1952: **Mezarimi tastan oyun** ("Enterradme entre las rocas"); **Iki Kafadar Deliler**

Pansiyonunda ("Dos amigos en pensiones")
1953: **Hiçkirik** ("El sollozo")
1954: **Aşk Izdiraptir** ("El amor es sufrimiento"); **Şimal Yildizi** ("La estrella polar"); **Kadin Severse** ("Cuando una mujer ama")
1955: **Dağlari Bekleyen Kiz** ("La muchacha que guarda las montañas")
1956: **Ilk ve Son** ("El primero y el último")
1957: **Beş Hasta Var** ("Hay cinco enfermos"); **Gelinin Muradi** ("El voto de la esposa"); **Yaşamak Hakkimdir** ("Tengo derecho a vivir")
1958: **Bir Sörörün Gizli Defteri** ("Diario secreto de un conductor"); **Kumpanya** ("La compañía teatral")
1959: **Bu Vatanin Çocuklari** ("Hijos de esta tierra"); **Ala-geyik** ("La cierva"); **Karacaoğlan'in Karasevdasi** ("El amor apasionado de Karacaoğlan")
1960: **Suçlu** ("Culpable"); **Aysecik Şeytan Çekici** ("Ayşecik, el niño prodigio"); **Ölüm Perdesi** ("La pantalla de la muerte")
1961: **Dolandiricilar şahi** ("El rey de los timadores"); **Allah Cezani Versin Osman Bey** ("Maldito sea, señor Osman"); **Kizil Vazo** ("El florero rojo"); **Seni Kaybedersem** ("Si te pierdo"); **Tatli Bela** ("Un agradable desastre")
1962: **Batti Balik** ("Tanto peor"); **Beş Kardeştiler** ("Eran cinco hermanos"); **Bir Gecelik Gelin** ("Casada por una noche"); **Cengiz Han'in Hazineleri** ("Los tesoros de Gengis Khan")
1963: **Azrailin Habercisi** ("El ángel de la muerte"); **Iki Gemi Yanyana** ("Dos barcos unidos"); **Kalbe Vuran Duşman** ("El enemigo que apunta al corazón"); **Yarin Bizimdir** ("El mañana nos pertenece")
1964: **Erkek Ali** ("Ali, el duro"); **Kesanli Ali Destani** ("La leyenda de Ali de Kesan")
1965: **Hep o Şarki** ("Siempre la misma canción"); **Sayili Dakikalar** ("Con los minutos contados"); **Murat'in Türküsü** ("La balada de Murat"); **Taçsiz Kiral** ("El rey sin corona")
1966: **Sevgilim Bir Artistti** ("Mi amante era artista"); **Toprağin Kani** ("La sangre de la tierra"); **Pembe Kadin** ("La dama de rosa"); **Ölüm Tarlasi** ("El campo de la muerte")
1967: **Ah Güzel Istanbul** ("¡Oh, hermosa Estambul!"); **Kozanoğlu** ("Kozanoğlu"); **Harin Residin Gözdesi** ("La favorita del sultán Resid"); **Balat'li Arif** ("Arif de Balat")
1968: **Köroğlu** ("Köroğlu"); **Cemile** ("Cemile"); **Yasemin'in Tatli Aşki** ("El dulce amor de Yasemin"); **Menekşe Gözler** ("Ojos de violeta")
1969: **Kizil Vazo** ("El florero rojo"); **Kölen Olayim** ("Déjame ser tu esclava"); **Darildin mi Cicim Bana** ("¿Estás enfadada conmigo?")
1970: **Zeyno** ("Zeyno"); **Kara Gözlüm** ("Ojos negros"); **Unutulan Kadin** ("La mujer olvidada"); **Aşk-tan da Üstün** ("Más fuerte que el amor")
1971: **Yedi Kocali Hürmüz** ("Hürmüz y sus siete maridos"); **Battal Gazi Destani** ("La batalla del Khan"*); **Ateş Parçasi** ("Un trozo de fuego"); **Güllü** ("Güllü"); **Zulüm** ("Crueldad")
1972: **Günahsizlar** ("Los inocentes"); **Cemo** ("Cemo"); **Gelinlik Kizlar** ("Jóvenes casaderas"); **Utanç** ("Vergüenza")
1973: **Güllü Geliyor Güllü** ("¡Que viene Güllü!"); **Kambur** ("El jorobado"); **Mevlana** ("Mevlana")
1974: **Kuma** ("La segunda esposa"); **Salako** ("Salako")
1975: **Çapkin Hirsiz** ("El ladrón vagabundo"); **Deli Yusuf** ("Yusuf, el loco"); **Zavallilar** ("Los pobres") [co-dirigida por Yilmaz Güney]; **Iste Hayat** ("Así es la vida")
1976: **Baş Belasi** ("El gran lío"); **Hasip ile Nasip** ("Hasip y Nasip"); **Mağlup Edilemiyenler** ("Los invencibles"); **Tuzak** ("La trampa")
1977: **Aci Hatiralar** ("Amargos recuerdos"); **Selvi Boylum Al Yazmalim** ("La capa roja"); **Baskin** ("La redada"); **Güllüşah ile Ibo** ("Güllüsah e Ibo"); **Yangin** ("El incendio")
1978: **Kibar Feyzo** ("Feyzo, el caballero"); **Köseyi Dönen Adam** ("El triunfador"); **Minik Serçe** ("El pequeño gorrión")
1979: **Adak** ("El sacrificio"); **Ne Olacak Şimdi?** ("¿Qué va a pasar?")
1980: **Talihli Amele** ("El obrero afortunado")
1981: **Deli Kan** ("Sangre caliente")
1982: **Dolap Beygiri** ("Caballo de tiro"); **Mine** ("Mine")
1983: **Seni Seviyorum** ("Te amo"); **Şeker Pare** ("Şeker Pare")
1984: **Bir Yudum Sevgi** ("Una gota de amor"); **Dağinik Yatak** ("La cama deshecha")
1985: **Adi Vasfiye** ("El nombre es Vasfiye"); **Dul Bir Kadin** ("Una mujer viuda")
1986: **Ahh Belinda** ("¡Ah, Belinda!"); **Asiye Nasil Kurtulur** ("¿Cómo salvar a Asiye?"); **Değirmen** ("El molino")
1987: **Hayallerim Aşkim ve Sen** ("Mis sueños, mi amor y tú"); **Kadinin Adi Yok** ("La mujer sin nombre")
1988: **Arkadaşim Şeytan** ("Mi amigo el diablo"); **Seyahatname** ("Crónica de viaje")
1989: **Ölü Bir Deniz** ("Un mar muerto")
1990: **Berdel** ("Berdel")
1991: **Bekle Dedim Gölgeye** ("Espera a la sombra"); **Safiyedir Kizin Adi** ("Su nombre

Hikayat al-yawahir az-zalaza ("El cuento de las tres joyas", 1994), de Michel Khleifi

es Safiye")
1993: **Düs Gezginleri** ("Paseando después de medianoche")
1994: **Gece, Melek ve Bizim Çocuklar** ("La noche, el ángel y nuestra banda")

Estudiante de Derecho en la Universidad de Estambul, Yilmaz se inicia en la crítica cinematográfica en la segunda mitad de los cuarenta. En 1949 trabaja ya en el cine como ayudante de dirección y su debut como director se produce dos años después. En su primera etapa, que abarca hasta aproximadamente 1956, realiza sobre todo adaptaciones literarias un tanto convencionales. A partir de esa fecha evidencia un creciente interés por el tratamiento realista de temas sociales y realiza sus primeras obras de interés: "El voto de la esposa", "Culpable"... Su carrera alterna estos filmes personales con otros muchos eminentemente comerciales, cultivando todos los géneros imaginables. Títulos de interés, como "¡Oh, hermosa Estambul!" (que acusa claramente la influencia de la *Nouvelle Vague*), son sólo el preámbulo a sus mejores obras, realizadas a partir a finales de la década de los setenta. "La capa roja", un excelente melodrama, y "El sacrificio", una atípica exposición de las presiones religiosas sobre la sociedad civil, abren paso a las inspiradas aportaciones en la última década que abordan la situación de la mujer en Turquía desde una óptica claramente progresista: "Mine", "Una gota de amor", "La cama deshecha", "El nombre es Vasfiye", "Una mujer viuda" y "Berdel" son los títulos emblemáticos de esta prolongada inmersión en el universo de la mujer turca.

El estilo de Yilmaz se hace más ágil en estos años, como evidencian sobre todo "¡Ah, Belinda!" (amable crítica al poder de la televisión en clave de comedia fantástica) y "Mis sueños, mi amor y tú" (donde trata de hacer lo propio respecto de la capacidad de alienación del cine). En cambio, sus películas más recientes parecen decantarse por problemáticas más escabrosas: "Paseando después de medianoche", una historia de amor entre mujeres, y "La noche, el ángel y nuestra banda", descarnada presentación de los bajos fondos de un Beyoğlu poblado por prostitutas, homosexuales y travestidos. Equivocadamente considerado como un mero realizador comercial, Yilmaz -el maestro de Güney- ha sido siempre un cineasta con un gran peso específico en la cinematografía turca.

Aiza atazawag ("Quiero casarme", 1952), de Ahmed Badrakhan

El cine en el mundo islámico: ensayo bibliográfico

Alberto Elena

Hasta hace un par de décadas el cine del mundo islámico estuvo lejos de haber recibido una gran atención por parte de los historiadores. Por lo que respecta al cine árabe -con todo, el más favorecido-, al viejo estudio de Jacob M. Landau, *Studies in the Arab Theater and Cinema* (Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1958) vinieron a complementar en los años sesenta dos obras colectivas, de carácter informativo pero escasamente analíticas, publicadas ambas por el *Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision de Beirut*: *Cinéma et culture arabes* (en tres volúmenes, aparecidos entre 1964 y 1965) y *Les cinémas des pays arabes* (editado por Georges Sadoul en 1966 y disponible también en versiones inglesa y árabe). La aparición, al socaire del florecimiento del llamado "nuevo cine árabe", del *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes* (París, Editions Sindbad, 1978) de Claude-Michel Cluny marcó un hito importante, no sólo por su espléndida sección documental -referencia obligada durante los años venideros-, sino también por la provocativa introducción y los enjundiosos apéndices. Diecisiete años son, sin embargo, muchos años para un diccionario, y hoy en día su utilidad como obra de referencia se ve por ello bastante limitada. Lo mismo puede decirse del texto ho-

mólogo en lengua árabe, *Dalil as-sinima al-arabiya* (El Cairo, s/e, 1978), de Samir Farid, una contribución importante en su momento pero lógicamente necesitada de una actualización.

Desde este punto de vista la aparición de la obra de Andrea Morini, Erfan Rashid, Anna di Martino y Adriano Aprà (eds.), *Il cinema dei paesi arabi* (Venecia, Marsilio Editori, 1993), una de las magníficas publicaciones auspiciadas por la *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro*, ha cambiado radicalmente el panorama. Aunque los breves ensayos generales que integran la obra acaso no estén a la altura de las circunstancias, los estudios por países son muy útiles y, sobre todo, la amplia bibliografía (62 páginas) y el completísimo diccionario de cineastas (279 entradas) difícilmente se verán superados en los próximos años. No hay, en cambio, una buena historia del cine árabe en ninguna de las lenguas occidentales, por lo que el tratamiento más completo sigue probablemente encontrándose en Jean Al-Kassan, *As-sinima fil watan al-arabi* (Kuwait, Alim al-Maarifa, 1982). El volumen *Les cinémas arabes* (París, CinémAction, 1987), editado por Mouny Berrah, Jacques Lévy y Claude-Michel Cluny, ofrece en cualquier caso numerosos materiales de interés. *Arab and African Film Making* (Londres, Zed Books, 1991), de Roy Armes y Lizbeth Malkmus, interesante desde otros puntos de vista, apenas presenta utilidad desde una perspectiva histórica, pues los autores han eludido ésta para concebirlo -en sus palabras- *"como un libro de análisis"*.

De entre todas las cinematografías nacionales del mundo árabe, Egipto tenía que ser forzosamente la que una mayor y mejor bibliografía suscitara. *An Introduction to the Egyptian Cinema* (Londres, Informatics, 1969), de Mohamed Khan, fue durante años el texto de referencia a pesar de sus más que evidentes limitaciones. Bastante más interés presenta, pese a su brevedad, *Regards sur le cinéma égyptien, 1895-1975* (Beirut, Dar al-Masriq, 1977; reimpreso en París, Editions L'Harmattan, 1988), de Yves Thoraval. Una adecuada introducción histórica es también *Filmkultur und Filmindustrie in Ägypten* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993), de Kristina Bergmann, por más que el título parezca apuntar en otra dirección. El volumen *A propòs du cinéma égyptien* (Québec, Cinémathèque de Montreal, 1984), a cargo de Khémaïs Khayati, Tahar Cheriaa y Robert Daudelin, recoge algunas contribuciones de valor, pero no puede obviar sin embargo la referencia a dos artículos fundamentales sobre el tema: "Les six générations du cinéma égyptien" (*Ecran 73*, nº 15; 1973), de Samir Farid, y "Nature et fondement économiques du cinéma égyptien" (*Cahiers d'Etudes Arabes et Islamiques*, nº 1-2; 1976), de Khémaïs Khayati. Trabajos de interés sobre aspectos particulares de la historia del cine egipcio son: Karen Finlon Dajani, *Egypt's Role as a Major Media Producer, Supplier and Distributor to the Arab World: An Historical-Descriptive Study* (Ann Arbor [Mich.], UMI Research Press, 1983); Erika Richter, *Realistischer Film in Ägypten* (Berlín Oriental, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1974); Ella Schochat, "Egypt: Cinema and Revolution" (*Critical Arts*, vol. 2, nº 4; 1983); Claude-Michel Cluny, "Egypte, années soixante" (*Cinéma 73*, nº 182; 1973); Jane Gaffney, "The Egyptian Cinema: Industry and Art in a Changing Society" (*Arab Studies Quarterly*, vol. 9, nº 1; 1987); Marie Claude Bénard, Jean-Charles Depaule y Ayman Salem (eds.), *Le Caire et le cinéma égyptien des années 80* (El Cairo, CEDEJ, 1990); Christian Bosséno (ed.), *Youssef Chahine, l'Alexandrin* (París, CinémAction, 1985); y Khémaïs Khayati: *Salah Abou Seif, cinéaste égyptien* (París, Editions Sindbad, 1990).

Las cinematografías magrebíes, auténticos motores de la renovación de los años sesenta, cuentan con una bibliografía muy desigual. Uno de los pocos estudios de conjunto es la obra de Mouny Berrah, Victor Bachy, Mohand Ben Salama y Ferid Boughedir (eds.), *Cinémas du Magreb* (París, CinémAction, 1980), todavía hoy referencia obligada a este respecto. Como cabría esperar, Argelia es el país magrebí más favorecido desde el punto de vista de la bibliografía cinematográfica. *Naissance du cinéma algérien* (París, Editions Maspero, 1971), de Rachid Boudjedra, es la obra pionera, pronto secundada por trabajos como los de Christian Bosséno, "Le cinéma en Algérie" (*La Revue du Cinéma/Image et Son*, nº 327; 1978); Wassila Tamzali, *En attendant Omar Gatlato. Regards sur le cinéma algérien* (Argel, Editions ENAP, 1979); Lotfi Maherzi, *Le cinéma algérien: institutions, imaginaire, idéologie* (Argel, SNED, 1980); o Abdelghani Megherbi, *Le miroir apprivoisé. Sociologie du cinéma algérien* (Argel-Bruselas, Editions ENAP/OPU/GAM, 1985). De interés son también *Algerian Cinema* (Londres, British Film Institute, 1976), compilado por Hala Salmane,

Simon Hartog y David Wilson, y *L'Algérie vue par son cinéma* (Locarno, Festival International du Film, 1981), de Jean-Pierre Brossard.

En cuanto a Túnez, las únicas historias generales han quedado ya un tanto obsoletas: Omar Khlifi, *Histoire du cinéma en Tunisie* (Túnez, Société Tunisienne de Diffusion, 1970), y Victor Bachy, *Le cinéma de Tunisie* (Túnez, Société Tunisienne de Diffusion, 1978). A falta de otro trabajo de síntesis más reciente, puede consultarse con provecho el artículo de Christian Bosséno "Le cinéma tunisien" (*La Revue du Cinéma/Image et Son*, nº 382; 1983). Tampoco hay una buena historia del cine marroquí, aunque sí un interesante trabajo sobre la industria cinematográfica del país: *Le cinéma au Maroc* (Rabat, Al-Majal, 1991), de Moulay Driss Jaïdi. Del mismo autor puede verse asimismo una rigurosa aproximación a la sociología del público cinematográfico marroquí, *Public(s) et cinéma* (Rabat, Al-Majal, 1992), estudio que ciertamente no tiene parangón en otras áreas del mundo islámico.

La bibliografía sobre los cines de Oriente Medio es muy irregular. Sobre Palestina pueden verse el volumen compilado por Guy Hennebelle y Khémaïs Khayati, *La Palestine et le cinéma* (París, Editions du Centenaire, 1977), y el libro de Kassem Hawal, *As-sinima al-filistiniya* (Beirut, Dar al-Hadaf/Dar al-Awda, 1979). A Irak, un país con escasa tradición cinematográfica, están dedicadas no obstante dos obras de interés: Shakir Nouri, *A la recherche du cinéma irakien, 1945-1985* (París, Editions L'Harmattan, 1986), y Jabbar Audah Allawi, *Television and Film in Iraq: Socio-Political and Cultural Study* (Ann Arbor [Mich.], UMI Reseach Press, 1985). Ni Siria ni Líbano cuentan todavía con estudios generales en lenguas occidentales, aunque sobre la primera sí existe una bibliografía local relativamente amplia, entre la que destaca la obra de Jean Al-Kassan *Tarij as-sinima as-suriya, 1928-1988* (Damasco, Wizarat az-Zaqafa, 1989).

Fuera ya del marco geográfico y cultural del mundo árabe, Turquía ha despertado sólo intermitentemente el interés de los historiadores del cine. A la espera del más que necesario volumen que el *Centre Georges Pompidou* dedicará a la cinematografía turca, y cuya aparición está prevista para marzo de 1996, toda la bibliografía esencial está en lengua turca. Las dos grandes historias generales de esta cinematografía son *Türk Sinema Tarihi* (Estambul, Artist Yayinlari, 1962), de Nijat Özön, y sobre todo *Türk Sinema Tarihi* (Estambul, Metis Yayinlari, 1987-1988 [2 vols.]), de Giovanni Scognamillo. Más breve, *Türk Sinemasinda Ilkler* (Estambul, Yilmaz Yayinlari, 1990), de Agah Özgüç, contiene no obstante numerosos materiales de interés. En inglés pueden encontrarse sendas visiones generales del desarrollo del cine turco en Giovanni Scognamillo, *The Turkish Cinema with Stills from its Beginning Up to Date* (Estambul, IDGSA Sinema Televizyon Enstitüsü Yayini, 1979), y Alim Şerif Onaran, "The New Turkish Cinema and its Origins" (*Turkish Review*, vol. 2, nº 7; 1987), mientras que en francés pueden consultarse la tesis doctoral de Ali Selçuk, *Développement et perspectives d'avenir du cinéma en Turquie* (París, Université de Paris I/ Panthéon-Sorbonne, 1989), o los tres interesantes dossiers sobre el cine turco contemporáneo publicados por la revista *Contreplongée* (nº 13, 14 y 19; 1989-1990).

Por lo que respecta al cine iraní, las dos grandes historias generales son las de Masud Mehrabi, Jahanbakhsh Nurayi y Hushang Golmakani (eds.), *Tarikh-e sinema-ye Iran* (Teherán, Film, 1984), y Jamal Omid, *Tarikh-e sinema-ye Iran* (Teherán, Negah, 1990). A este último autor se debe asimismo el completísimo diccionario de filmes iraníes *Farhang-e filmha-ye sinema-ye Iran* (Teherán, Faryab, 1984), en dos volúmenes. Al margen de la producción bibliográfica en *farsi*, la obra más completa es sin duda la promovida por la *Mostra del Nuovo Cinema de Pesaro*: *L'Iran e i suoi schermi* (Venecia, Marsilio Editori, 1990), que contiene un útil diccionario de cineastas y una amplia bibliografía. Dos buenas aproximaciones a la historia de esta cinematografía son M. Ali Issari, *Cinema in Iran, 1900-1979* (Metuchen [N.J.], The Scarecrow Press, 1989), y Amir Hussain Jabini, *Iranian Feature Films through 1988. Historical Overview, Filmography, and Annotated Bibliography* (Ann Arbor [Mich.], UMI Research Press, 1989). *Iranian Cinema* (Nueva York, Hagop Kevorkian Center for Near Eastern Studies, 1987), de Bahman Maghsoudlou, esconde bajo ese engañoso título un escueto catálogo de la producción cinematográfica iraní.

En lengua castellana es muy poca e irregular la bibliografía existente. Una filmografía de los principales cineastas del mundo islámico, acompañada por una breve semblanza sobre su carrera, se encuentra en Alberto Elena, *El cine del*

Tercer Mundo. Diccionario de realizadores (Madrid, Ediciones Turfán, 1993). Aunque acometido desde una perspectiva estrictamente "continental", el trabajo de Alberto Elena "La emergencia de los cines africanos" (en José Enrique Monterde y Esteban Riambau [eds.], *Historia general del cine*, vol. XI; Madrid, Ediciones Cátedra, en prensa) es probablemente el único estudio general sobre la historia del cine árabe. Sobre diversos aspectos de ésta pueden mencionarse asimismo varios dossiers concebidos como materiales de apoyo para distintos ciclos de proyecciones: *Cine argelino* (Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1977), *Comedia musical egipcia* (Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1982), *Primer Ciclo de Cine Árabe* (Valladolid/Barcelona, Semana Internacional de Cine de Valladolid/Gabinete Cultural Quimera, 1983) y *Muestra de cine árabe* (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1992). "Cine árabe, la revelación" (*Cálamo. Revista de Cultura Hispano-Arabe*, nº 1; 1984), de José Antonio Lisbona, pasa sucintamente revista a los logros del "nuevo cine árabe". Al margen de ello, apenas cabe reseñar un par de documentados trabajos de Marcelino Villegas, "El cine magrebí" (en Bernabé López García [ed.], *España-Magreb, siglo XXI*; Madrid, Editorial MAPFRE, 1992) y "Naguib Mahfuz en el cine" (en Mercedes del Amo [ed.], *Realidad y fantasía en Naguib Mahfuz*; Granada, Universidad de Granada, 1991), aspecto este último sobre el que versa también el trabajo de Alberto Elena "Naguib Mahfuz y el desarrollo del cine egipcio" (en *El paso del mudo al sonoro. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*; Madrid, Editorial Complutense, 1993). De este mismo autor puede igualmente verse "El cine árabe frente al integrismo" (en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 2; 1995). Obra de autores árabes, pero redactadas en castellano son, por último, "El cine de Youssef Chahine" (*Mitemas*; 1992), de Amir Emary, y la tesis doctoral de Mohamed Lamrini El-Ouahhabi *El cine en Marruecos: desarrollo histórico y perspectivas futuras* (Madrid, Universidad Complutense, 1990), que pese a sus irregularidades es ciertamente útil como aproximación a la historia del cine marroquí.

Las cinematografías turca e iraní han tenido aún peor suerte en su tratamiento en lengua castellana. *Muestra de cine turco* (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid/Filmoteca Española, 1993) contiene un par de interesantes trabajos de Mehmet Basutçu y Atilla Dorsay sobre la producción de las últimas dos décadas en Turquía, mientras que Fernando Herrero, *Yilmaz Güney* (Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1980), es un temprano trabajo consagrado a la figura del más famoso de los cineastas turcos. Por lo que se refiere al cine iraní, únicamente cabe referenciar el dossier "Cine iraní: 1983-1993" compilado por Alberto Elena para *Archivos de la Filmoteca* (nº 19; 1995), con artículos de Yves Thoraval, Alberto Elena y Antonio Weinrichter.

***Aç Kurtlar** ("Lobos hambrientos", 1969), de Yilmaz Güney*

Tauq al-hamama al-mafqud

("El perdido Collar de la Paloma", 1990), de Nacer Khemir

Túnez-Francia-Italia. **Producción:** Tarak Ben Ammar para Carthago Films / La Sept / Italian International Film / RTT / APEC. **Guión:** Nacer Khemir. **Fotografía:** Georges Barsky (C). **Música:** Jean-Claude Petit. **Montaje:** Kahena Attia, Cathérine Bonnetat y Denise de Casabianca. **Intérpretes:** Navin Shudri, Walid Arakji, Ninar Esber, Sonia Hochlaff, Chloé Rejon. **Duración aproximada:** 90 minutos.

Cuando en 1984 el tunecino Nacer Khemir se revelara con su deslumbrante *opera prima*, **Los balizadores del desierto** *(Al-haimun)*, no era sin embargo un joven advenedizo velando sus primeras armas en el terreno de la expresión artística. Antes bien, y al margen de algunos cortometrajes de animación y mediometrajes para distintas cadenas de televisión (que constituían, de hecho, su bagaje cinematográfico), Khemir había trabajado -al menos- como dibujante, pintor, marionetista, mimo, poeta, narrador y actor en diversas circunstancias. Consumado fabulador, Khemir encontrará en el cine la mejor prolongación de sus inquietudes, y así **Los balizadores del desierto** sorprenderá sobre todo por la nítida forma como entronca con la riquísima tradición oral del mundo árabe. Después de seis largos años de inactividad en el ámbito del cine profesional, en 1990 podrá rodar su segundo largometraje, **Tauq al-hamama al-mafqud**, y lo hará desde planteamientos no muy diferentes.

En este caso, sin embargo, Khemir asume un referente concreto al evocar explícitamente el universo del gran poeta cordobés Ibn Hazm (994-1063), lo que sin duda ha de verse como un inequívoco testimonio de su profunda fascinación por el esplendor de la civilización árabe representado por el período andalusí, que ya constituía el eje de su primera película. Es, en realidad, un ejemplar de la celebérrima obra de Ibn Hazm (*El Collar de la Paloma*) el que está "perdido" a lo largo del film (situación de la que, por lo demás, deriva su título), el texto desaparecido con el que sueña Hassan, un joven y enamoradizo aprendiz de calígrafo que aspira a descubrir en él todos los secretos del amor. Soñando con la legendaria princesa de Samarcanda y con las delicias de un amor que aún no ha descubierto verdaderamente sino a través de los manuscritos que copia, Hassan se embarca en un aventurado recorrido iniciático. Abandonando el apacible marco de su escuela, la búsqueda de *El Collar de la Paloma*, la búsqueda del amor cuyos secretos aquél encierra, llevará al joven a conocer un mundo hasta entonces insospechado. Guerras, muertes, prisiones..., cualquier precio es bueno para Hassan en su búsqueda mística. La recompensa no está, sin embargo, lejos.

En su meditación sobre el amor, que es también un suspiro por el perdido esplendor de Al-Andalus, Khemir apuesta por crear una atmósfera de gran fascinación visual. Las cualidades plásticas del film destacan, en realidad, por encima de cualesquiera otros posibles méritos, hasta el punto de escorarse peligrosamente hacia el esteticismo. Pero, habida cuenta de cuáles son las premisas de las que parte el cineasta y cuáles sus objetivos, probablemente no podía ser de otra manera. Khemir nos ofrece sin recato una visión hiper-idealizada de un medioevo que apenas si es ya un vestigio en la memoria del pueblo árabe, ciertamente poco favorecido por los posteriores avatares de la historia. Como en **Los balizadores del desierto**, Khemir aspira a devolver a aquél -por medio de la fábula- un orgullo genuino al que las contrariedades casi han obligado a renunciar. La recuperación de la memoria histórica es también para Khemir la más firme semilla para la utopía, para el renovado alumbramiento de ese sueño que claramente busca despertar en el espectador merced a sus hipnóticas imágenes. Probablemente susceptible de lecturas bien diferentes por el público árabe y el público occidental, **Tauq al-hamama al-mafqud** subsiste en cualquier caso como un film ambicioso y más que razonablemente logrado a cuyas imágenes, ciertamente, nadie podrá negar su belleza.

Alberto Elena

Gizli Yüz

("El rostro secreto", 1991), de Ömer Kavur

Turquía. **Producción:** Sadik Deveci para Alfa Film. **Guión:** Orhan Pamuk. **Fotografía:** Erdal Kahraman (C). **Música:** Cahit Berkay. **Montaje:** Mevlüt Koçak. **Intérpretes:** Zuhal Olcay, Fikret Kuskan, Savas Yurtas, Sevda Ferdag, Arslan Kacar. **Duración aproximada:** 115 minutos.

Gizli Yüz es una obra de madurez. Con este su décimo largometraje, realizado en 1991, Ömer Kavur confirma su talento y el importante lugar que ocupa en el cine turco contemporáneo. Es el mejor cineasta de esta generación, el que aporta un nuevo soplo al cine de autor a finales de los años setenta.

Ömer Kavur privilegia en sus películas los temas relativos a la dificultad de ser y de comunicar en la sociedad turca de su época. Se trata, sobre todo, de la mirada sensible de un artista y de la curiosidad de un intelectual. **Gizli Yüz** agranda las fronteras de sus intereses fundamentales y se coloca en el espacio intemporal de un cuento oriental. Es una película que, en primer lugar, se infiltra dulcemente en el espíritu del espectador; después, segrega lentamente un elixir que le encantará...

Una bella mujer, de aspecto grave y misterioso, parte en busca de un hombre cuyo rostro se desvanece en viejas fotos. Un joven fotógrafo debe ayudarla en esta búsqueda del pasado, búsqueda que no es otra que la de una identidad nebulosa y huidiza, imposible de fijar en la película... Esta aventura conducirá al joven a un pequeño pueblo de Anatolia, donde estrechas calles se juntan para hacer desaparecer mejor el rastro de la mujer perseguida (la persona que ha encargado el trabajo convertida en el objeto del encargo), las viejas casas ocultan mal los secretos milenarios o la vuelta del reloj indica una hora sin precisión alguna, pero en fase con el espacio dilatado... El infinito de este tiempo indefinido, que no se siente de ningún modo en la estrechez, en la exigüidad de los viejos muros, transporta al espectador. ¡La sala oscura ya no existe!... La magia del cine está de nuevo allí, dulce y profunda.

Gizli Yüz es asimismo producto de la conjugación de dos talentos. El guión está basado en una idea original de Orhan Pamuk, joven novelista muy de moda en los medios literarios turcos. El hecho de que un cineasta y un escritor, ambos importantes en sus respectivas áreas, colaboren estrechamente entre sí, es, por sí mismo, un hecho extraño y positivo. Ömer Kavur confió en una entrevista (1) la importancia que concedía a esa colaboración: *"Los jóvenes novelistas como Orhan Pamuk pueden aportar nueva vida al cine turco. Creo que es muy importante para nuestros cineastas dialogar y trabajar con hombres de letras. Por otro lado, pienso que si el cine turco vive actualmente una grave crisis financiera, es porque no hemos sido capaces de atraer a nuevos talentos y aprovechar la creatividad de otros artistas, sobre todo en lo que se refiere a la escritura de guiones. Creo, además, que algunos cineastas han tenido siempre miedo a una colaboración de este tipo".*

Resumiendo, se puede decir que **Gizli Yüz** es una especie de búsqueda iniciática. Una búsqueda guiada e iluminada por el rostro de la misteriosa fugitiva, amada y admirada en secreto. Se trata, de hecho, de la búsqueda de uno mismo a través de los mil y un rostros que nos rodean. El film toma de los cuentos orientales su ritmo dulce, su encantadora repetitividad y su magia hechicera.

NOTA

1. "A conversation with Ömer Kavur", en *BalkanMédia*, número 4. 1992. Páginas 9-11.

Mehmet Basutçu

Shati al-atfal ad-daain

("La playa de los niños perdidos", 1991), de Jilali Ferhati

Marruecos-Francia. **Producción:** Mohammed Abderrahman Tazi para Heracles Productions / Paris Plage Productions. **Guión:** Jilali Ferhati. **Fotografía:** Gilberto Azevedo y Jacques Besse (C). **Música:** Yamel Allam. **Montaje:** Nathalie Perrey. **Intérpretes:** Suad Ferhati, Mohammed Timod, Fatima Lukili, Larbi al-Yaqubi, Mohammed Larbi Jazzan. **Duración aproximada:** 88 minutos.

En 1981 Jilali Ferhati se dió a conocer como realizador con su segundo largometraje, **Arais min qasab** ("Muñecas de junco"), que lo situó entre los mejores cineastas de su país. **Shati al-atfal ad-daain**, su siguiente trabajo como director después de una década en la que siguió cultivando con éxito su faceta de actor, no ha hecho más que confirmar sus dotes para abordar aspectos tan conflictivos de la sociedad marroquí contemporánea como la represión de la mujer con una potencia visual y una sensibilidad narrativa excepcionales. No obstante, el problema de la opresión femenina, ya abordado en **Arais min qasab** a partir de un guión de Farida Benlyazid (y temática recurrente tanto en la cinematografía magrebí contemporánea como en general en el denominado "nuevo cine árabe"), no es más que el catalizador de un universo tan personal como sugerente en el que el tiempo y la materialidad simbólica y remanente de los objetos configura una profunda visión de la condición y la vida humanas.

En **Shati al-atfal ad-daain**, Mina ha quedado embarazada de Ahmed, ambicioso conductor por cuenta propia que se niega a tomarla en matrimonio. Su padres, para evitar el escándalo y la vergüenza ante la comunidad aldeana, deciden encerrarla durante el periodo de gestación, desconociendo todavía la desgracia que pesa aún con mayor fuerza sobre la joven: un golpe certero de su hija durante una discusión ha acabado con la vida de Ahmed, cuyo cuerpo ha ocultado en la salina, eje principal de la actividad laboral de los habitantes de la aldea.

A partir de este punto de arranque, el film de Ferhati hace desfilar ante los ojos del espectador todo un abanico de actividad cotidiana, familiar y social, que Mina ve pasar desde la ventana de su reclusión. Todo este mundo familiar ha quedado ahora anclado visual y emocionalmente en tres polos, tres objetos sobre los que el tiempo, a la vez real y simbólico, va ejerciendo su implacable acción. Por una parte, el coche abandonado de Ahmed, progresivamente deteriorado por la rápida corrosión producida por el clima costero, es el primer índice de una ausencia siempre presente: sobre él descargará el padre su ira, en él jugarán los niños de la playa, hacia él se verá atraída la autoridad local como indicio de un acontecimiento fuera de lo normal; pero sobre todo este objeto se convierte en objeto privilegiado para el encuadre de la aparente normalidad de los recorridos cotidianos de los personajes. En segundo lugar, el monte de sal, bajo el que ha quedado oculto el cadaver y que se va viendo mermado por el trabajo diario de los hombres de la aldea, atestigua la amenaza del inevitable descubrimiento de la tragedia, que paradójicamente nunca llegará a materializarse. Finalmente, el implacable vientre de Mina que crece en la clandestinidad, de forma paralela a como lo hace un vientre impostor en su madre ante los ojos de toda la comunidad y con el que se pretende ocultar para siempre la vergüenza familiar.

Junto a estos tres ejes, un cuarto elemento articula la narración: dos personajes masculinos, uno de ellos inválido, cuyo cuerpo inerte es cuidado tanto material como espiritualmente con baños y oraciones, contemplan a modo de coro griego la espera incierta en torno a la que gira todo el universo desplegado por Ferhati. Ellos cierran el círculo de una comunidad clausurada en sí misma que no recibe más que retazos del mundo exterior, como atestiguan las escenas de llegada y partida de los emigrantes, de las mujeres esperando frente al mar en la oscuridad o de la reunión masculina en torno a un pequeño receptor de televisión que no ofrece más que ruido y una parpadeante imagen de bandas en blanco y negro ante la que se produce un desesperanzado abandono progresivo.

El alumbramiento del nuevo niño rompe, por una parte, ese tiempo congelado de la espera que Ferhati nos ha hecho respirar durante todo el film. Por otra, permite a Mina romper el círculo social de convención e hipocresía emprendiendo con su hijo en los brazos, y seguida por los atónitos habitantes de la aldea, una carrera hacia el mar, imagen con la que termina magistralmente la película.

La magnífica interpretación de Suad Ferhati en el papel de Mina dota al personaje de una impronta de realidad diferenciada del resto de los caracteres, añadiendo con ello un nuevo, tal vez no previsto, matiz a una ya excelente obra que mereció en 1992 el Gran Premio de la Primera

Bienal de Cine Árabe de París. Con todo ello, y una preciosa banda sonora de Yamel Allam que no enturbia en absoluto la fuerza visual de toda la película, **Shati al-atfal ad-daain** es sin lugar a dudas uno de los mejores productos de la cinematografía árabe contemporánea.

María Luisa Ortega

Al-layl

("La noche", 1992), de Mohamed Malass

Siria-Francia. **Producción:** Organismo Nacional del Cine. **Guión:** Mohamed Malass y Usama Mohamed. **Fotografía:** Yussef ben Yussef (C). **Montaje:** Qays al-Zubaydi. **Intérpretes:** Sabah Yazairi, Fares al-Helu, Omar Malass, Rafiq Sabei, Maher Slibi. **Duración aproximada:** 115 minutos.

En **Al-layl**, Mohamed Malass vuelve sobre sus pasos y realiza un gran fresco histórico que reanuda su discurso autobiográfico y su uso como escenario de su ciudad natal, Koneitra, la "ciudad mártir" ocupada por Israel en 1967 y reducida a ruinas tras su reconquista por Siria en 1973. La película, una coproducción de Siria y La Sept (Francia), tiene como coguionista a otro peso pesado del cine sirio, Usama Mohamed, el director de **Nuyum an-nahar** ("Las estrellas del día", 1988), producida por Malass y uno de los escasos títulos del cine árabe distribuidos en España.

Como Usama Mohamed, Malass se diplomó en el Instituto de Cine VGIK de Moscú en 1974. Diez años después realizó su *opera prima*, **Ahlam al-madina** ("Los sueños de la ciudad"), una crónica de la década de los cincuenta en la ciudad de Damasco en la que los acontecimientos políticos de fondo, que abarcan desde el fin de la dictadura hasta la nacionalización del Canal de Suez y la unión con Egipto, son narrados a través de la mirada infantil. Por ella obtuvo los más prestigiosos premios del cine árabe y el primer premio en el festival de cine mediterráneo de Valencia.

Su siguiente película de largo metraje, **Ilanat an madina** ("Información sobre una ciudad"), un film de corte experimental realizado prácticamente sin diálogo, vio la luz en 1992, dos años después de haberse iniciado su rodaje. El grave accidente de automóvil sufrido por Malass y el estallido de la Guerra del Golfo suspendieron por dos veces su realización.

Visita poética y documental a las ruinas de Koneitra, **Ilanat an madina** tiene su continuación como ficción en **Al-layl**. Malass vivió en esta localidad hasta la edad de siete años, la edad del niño protagonista que interpreta su hijo, Omar Malass, en el film. Regresó posteriormente como maestro y más tarde realizaría allí mismo uno de sus primeros cortometrajes, **Koneitra 74**.

Koneitra pertenece a la escena del "padre", el propio padre de Malass, un hombre que perdió la vida en la lucha por la causa palestina, y es un símbolo real de la derrota de un pueblo. Buscando en sus raíces biográficas, Malass indaga en la memoria colectiva a través de los hilos que suministran los recuerdos, dispares en la distancia psicológica y en la temporal, del hijo y de la madre. Una búsqueda que trata de conjurar el sentimiento de vergüenza y humillación que acompaña a la historia de la ciudad y a la memoria del padre.

La acción comienza y termina en el ambiente bullicioso y polvoriento de Koneitra con la conmemoración del padre ante un monumento que lo petrifica como héroe. En medio, un viaje a los recuerdos y emociones de la infancia, a la familia y al origen de la comunidad, que atraviesa los grandes cambios históricos relacionados con la partición de Palestina y suscita las preguntas candentes, las respuestas amargas de la derrota, la pérdida de ilusión en el mito.

El film muestra los efectos devastadores de la nueva nación de Israel sobre la población árabe de Koneitra. La ciudad es recorrida majestuosamente por un continuo aluvión de voluntarios que marchan a luchar a la vecina Palestina. El padre es uno de ellos, un apasionado visionario algo desquiciado. Mientras la lucha continúa, los refugiados palestinos hacen acto de presencia en la frontera y los años pasan y pasan.

El desaliento de los soldados se hace patente cuando un nuevo presidente visita la posta militar que asiste impotente al asentamiento israelita al otro lado de la frontera. El sacrificio del padre y su antiguo discurso de soñador resistente se han quedado en mera palabrería. Su figura cobra otro significado. Desde 1936, el transcurso de las décadas cambia las impresiones acerca del sentido que rodeó su muerte.

Malass despliega la compleja estructura narrativa que trenza en el tiempo los recuerdos del hijo y de la madre logrando una primorosa presentación del plano intimista, así como de la reconstrucción de una peculiar atmósfera histórica que ejemplifica el destino atormentado de un pueblo. La narración serpenteante pasa del patetismo a la tragedia, de la cotidianeidad a la historia, de lo personal a lo colectivo sin perder ni un momento la integridad del conjunto.

El estilo pictórico de Malass remite directamente a las laboriosas miniaturas del antiguo Oriente Medio, un mimo y un esmero notables en el ajustado empleo de la luz, en la elaborada composición de los encuadres, en el encabalgamiento musical de las secuencias, en el aspecto coral del relato y en su tono interpretativo. Malass refleja el gusto por la vida en la ciudad de Koneitra de los años cuarenta, muchos años antes de su reducción a cascotes, con una intensidad grave y mágica.

Con **Al-layl**, Mohamed Malass obtuvo el primer premio en el Festival de Cartago y el segundo en el festival especializado de Valencia, entre otros significativos galardones, imponiéndose como el más importante realizador sirio y una de las voces más personales del cine árabe. La autoridad de su estilo y su particular indagación, abierta y poética, en la memoria y en la historia emparentan su obra con la de otros cineastas de estirpe, como Theo Angelopoulos, que hacen de cada film un acontecimiento.

Sigfrid Monleón

Nargess

("Nargess", 1992), de Rakhshan Bani-Etemad

Irán. **Producción:** Rakhshan Bani-Etemad para Arman Film. **Guión:** Rakhshan Bani-Etemad y Fereydun Jeirani. **Fotografía:** Hossein Jafarian (C). **Música:** Mohammad Reza Aligholi. **Montaje:** Shirin Vahidi. **Intérpretes:** Farimah Farjami, Atefeh Razavi, Abolfazl Poorarab, Reza Karamrezai, Vajiheh Loghmani. **Duración aproximada:** 100 minutos.

Cuarto largometraje de la cineasta iraní Rakhshan Bani-Etemad, **Nargess** ha supuesto cuando menos una inesperada sorpresa en el panorama del cine iraní contemporáneo. Sin romper la línea de temática social que ha venido caracterizando el cine realizado en este país desde la Revolución Islámica, y en especial aquél dirigido por mujeres, del que Bani-Etemad es su mejor representante, **Nargess** presenta un amargo melodrama ambientado en los bajos fondos urbanos que ha hecho recordar a muchos los máximos exponentes de la producción cinematográfica en el Irán de las décadas de los años 60 y 70, donde el recurso a personajes errantes y solitarios, que habitaban sórdidas y humildes casas, desesperados antihéroes que compartían destino con otros aún más desesperados, se convertía en vehículo de protesta contra la situación social contemporánea estrangulada por el contexto político.

Nargess representa, en este sentido, una nada complaciente mirada a la violencia cotidiana que rodea la existencia de sectores marginales de la sociedad urbana iraní, proyectada en un

microcosmos enmarcado por dos sensibilidades femeninas muy diferentes. La construcción de los personajes principales es el resultado de un trabajo de investigación realizado por la directora durante varios años sobre la situación social y los problemas tradicionales de la mujer iraní, que aspiraba a convertirse en un documental para televisión. En sus ropajes de ficción han conseguido salvar el riesgo inmediato de convertirse en estereotipos atrapados en la red de situaciones sociales sin salida, pecado del que se ha acusado a los caracteres presentados por Bani-Etemad en sus trabajos anteriores. Entre ellos destaca uno de los personajes femeninos, Afagh (Farimah Farjami), por su novedad en el panorama cinematográfico iraní: mujer de mediana edad con un tortuoso pasado que vive con un joven ladrón, Adel (Abolfazl Poorarab), y que se ve enfrentada a una joven rival de origen muy humilde, Nargess (Atefeh Razavi), con quien Adel desea contraer matrimonio para escapar además del círculo de delincuencia en el que se desenvuelve su existencia en torno a Afagh. Por primera vez se presenta una figura femenina compleja, con actitudes ambivalentes -inspirada al parecer en una mujer que Bani-Etemad conoció en la carcel durante su trabajo de investigación-, con un duro lenguaje y maneras (que, como otros muchos aspectos del film, rozan los límites permitidos por la censura), quien no duda en fingirse la madre de su amante para arreglar un matrimonio que decididamente la sumirá en la soledad que tanto teme. Junto al otro personaje femenino, Nargess, muestran una nueva imagen de la mujer iraní, que adopta un papel activo en la toma de decisiones y en la perseverancia para obtener lo que desea, por limitado que sea el objetivo. La fuerza de los dos personajes femeninos hace que los encuentros entre ambas, prohibidos expresamente por la figura masculina que determina su relación, estén dotados de una tensa intimidad en la que se expresan sus contenidos temores y sentimientos, y convierten la película en un verdadero film de mujeres, por encima de la superficial historia de gángsters. En este sentido, la decepción será completa para quien espere encontrar en **Nargess** una variante iraní del cine negro, aunque recurra a algunas convenciones narrativas del género, como la comisión del "último golpe", un último robo que permita a Adel escapar finalmente del mundo de la delicuencia y emprender una huida hacia el Sur, una vuelta a la paz originaria del mundo rural, con las dos mujeres y su cómplice habitual ya viejo y fatigado.

La experiencia en el cine documental de la realizadora -graduada en dirección cinematográfica en la Facultad de Artes Dramáticas, Bani-Etemad se inició como *script* en televisión, donde continuaría con la realización de cortometrajes de carácter documental- queda de manifiesto en muchas de las escenas de **Nargess**. No obstante, el toque de realismo documental buscado en muchas de las secuencias, que nos acercan a la vida social iraní en su conflictiva integración de rituales tradicionales y hábitos de la modernidad, encuentra su contrapartida por cambio de registro con el que acomete la representación del desamparo y la soledad de los personajes, especialmente en planos independientes que suspenden para satisfacción del espectador la un tanto atropellada narración. Lamentablemente la potencia cinematográfica de algunas de estas imágenes queda mermada por la utilización en muchas ocasiones redundante de la banda sonora, asimismo fallida en la dramática escena final, donde la música cancela la fuerza de la amarga y a un mismo tiempo esperanzada resolución argumental. A pesar de todo ello, Bani-Etemad consigue acometer lo que constituía su objetivo principal en la realización del film: abordar el dominio prácticamente intacto de los sentimientos y pensamientos de la mujer en el Irán contemporáneo.

María Luisa Ortega

Nassereddin Shah, aktor-e cinema / Roozi roozegari cinema

("Nassęreddin Shah, actor de cine / Érase una vez el cine", 1992), de Mohsen Makhmalbaf

Irán. **Producción:** Masud Jafari Jozani y Mohammad-Mehdi Dadgoo. **Guión:** Mohsen Makhmalbaf. **Fotografía:** Nemat Haghighi y Farajollah Heidari (B/N). **Música:** Majid Entezami. **Montaje:** Mohsen Makhmalbaf. **Intérpretes:** Ezatollah Entezami, Mehdi Hashemi, Mohammad-Ali Keshavarz, Akbar Abdi, Dariush Arjmand. **Duración aproximada:** 98 minutos.

"*En última instancia,* ***Roozi roozegari cinema*** *podría definirse como una fantasía al estilo de los cuentos de* Las mil y una

noches, *la cual presenta una historia condensada del cine iraní a la vez que expresa en términos más generales mi amor por el cine"*. La definición del propio Makhmalbaf, cuya obra analiza con anterioridad Antonio Weinrichter, es tan sugerente como acertada: nacida como respuesta a los crecientes problemas encontrados con la censura -aunque no estaba tan claro que un homenaje a la historia del cine iraní fuera *per se* un tema seguro-, **Roozi roozegari cinema** evoca de forma libérrima numerosos episodios de la historia de la cinematografía de su país que es sin duda preciso conocer de cara a una cabal comprensión. El film baraja elementos reales como son la introducción del cine en Persia a raíz del viaje del *Shah* Mozafereddin a Europa en 1900, la continua resistencia a su aceptación por parte de diferentes sectores sociales, el advenimiento del cine sonoro con **Dokhtar-e Lor** ("La muchacha del Lorestán", 1933), la eclosión del "nuevo cine" con **Gav** ("La vaca", 1970) o la completa renovación emprendida tras la Revolución de 1979. Pero todos estos elementos aparecen caprichosamente entrelazados por Makhmalbaf, que no respeta cronología alguna ni se priva de dar saltos adelante y atrás en el tiempo (además de permitir a algunos de sus personajes viajar de un lado a otro de la pantalla), en lo que básicamente ha de leerse como un cuento fantástico rebosante de imaginación y creatividad. La historia del *Shah* Nassereddin, a quien el entretenimiento que le aportan sus 84 esposas y sus 200 hijos no le impide caer rendido ante los encantos del cinematógrafo -o, más exactamente, de Golnar, la "muchacha del Lorestán" del mencionado film-, ha sido directamente tomada por Makhmalbaf del argumento de uno de los clásicos del cine iraní, **Haji Agha, aktor-e sinema** ("Haji Agha, actor de cine", 1932), historia de la conversión a la causa cinematográfica de un hombre muy conservador inicialmente opuesto al nuevo invento -el título original de lo que internacionalmente se conoce como **Roozi roozegari cinema** ("Érase una vez el cine") es precisamente **Nassereddin Shah, aktor-e cinema** ("Nassereddin Shah, actor de cine")-. La pasión del *Shah* le llevará a abandonar sus obligaciones y convertirse en actor, recurso del que se sirve Makhmalbaf para impelir hacia adelante su narración y concluir con un rico precipitado de *clips* del cine iraní post-revolucionario que se cierra precisamente con un plano final concebido como un hermoso homenaje a Kiarostami.

Pero, como el propio Makhmalbaf reconocía, la película es ante todo un personal ajuste de cuentas con el cine. Enemigo declarado de éste en

tiempos del *Shah* Reza Pahlevi, Makhmalbaf llegó a retirar la palabra a su madre por ir al cine, y él mismo sólo se convertiría en espectador a los 23 años, es decir, después de la Revolución Islámica. Progresivamente convencido de que el cine, lejos de tener que ser por fuerza una fábrica de mentiras, también cultiva a la gente (como dirá uno de los personajes de **Roozi roozegari cinema**), Makhmalbaf comenzó a interesarse por la historia de su cinematografía y a recuperar cuanto de valor había en ella, cristalizando todas estas inquietudes en el presente film. Como Nassereddin, enloquecido por su pasión por la cinematográfica Golnar (una muy divertida Fatemeh Motamed-Aria, en una de las escasísimas interpretaciones femeninas sin *chador* de todo el cine post-revolucionario), a la que persigue frenéticamente por palacio cada vez que su caída del precipicio la introduce en el harén, para disgusto de su celosa favorita y de sus atribulados sirvientes, Makhmalbaf sella así su alianza con un medio de expresión en el que paradójicamente ha encontrado el vehículo idóneo para su activismo político e ideológico.

Juego de espejos enfrentados, barroco ejercicio de estilo de hipnótico poder e inagotable capacidad de fascinación visual, **Roozi roozegari cinema** se entrega con fruición a un humor surreal, imprevisible, que no siempre resulta fácilmente asequible para el espectador no iraní. Pero la fuerza de sus imágenes y de la torrencial narración, unidas a la arrebatadora sinceridad de

su declaración de amor por el cine, hacen de este film no sólo una de las grandes obras del cine iraní, sino un impagable homenaje a un arte centenario en el momento en que comienzan sus rutinarias conmemoraciones.

Alberto Elena

Al-bahez aan caugh leimraati

("En busca del marido de mi mujer", 1993), de Mohamed Abderrahman Tazi

Marruecos. **Producción:** Arts et Techniques Audiovisuels. **Guión:** Farida Ben Lyazid. **Fotografía:** Federico Ribes (C). **Música:** Abdelwahab Doukkali. **Montaje:** Kahena Attia. **Intérpretes:** Bachir Skirej, Mouna Fettou, Naima Lemcherki, Amina Rachid, Fatima Moustaid. **Duración aproximada:** 88 minutos.

Al parecer **Al-bahez aan caugh leimraati** va camino de convertirse en uno de los mayores éxitos de taquilla de la historia del cine marroquí. Para conseguirlo, Tazi ha decidido internarse, por primera vez en su corta filmografía, en los difíciles vericuetos de la comedia. Viendo el resultado no cabe la menor duda de que el realizador ha organizado de forma milimétrica todos los elementos de la película para conseguir conectar con un público lo más amplio posible. Y tampoco hay duda: lo hace con enorme habilidad. Comenzando con el argumento. Un viejo joyero acomodado tiene tres esposas de distintas edades -ha ido tomando una nueva cuando la anterior comenzó a declinar-, la más joven de las cuales le sale respondona. En un pueril ataque de celos la repudia, lo que tiene fatales consecuencias. Se trata de la tercera vez que lo hace y para la ley musulmana esto equivale al divorcio. Nuestro joyero se arrepiente de inmediato, pero ya es tarde. Su joven ex-esposa está feliz de recobrar su libertad. Él se siente amargamente solo. El alcohol no le sirve de consuelo. Su segunda esposa se niega, a su vez, a jugar el papel de reclinatorio de segunda. Decide recuperarla. Pero las leyes son muy estrictas. Para conseguirlo deberá casarla otra vez y hacer que el nuevo marido la repudie las tres veces reglamentarias. Sin duda, un argumento que conecta con la más profunda tradición marroquí, al tiempo que proporciona jugosas posibilidades para una comedia de enredo. Los diálogos que sirven de esqueleto a la trama son ágiles y chispeantes, por mucho que a un occidental se le escapen -intuyo- numerosos juegos de palabras. El escenario es tan tópico como sugestivo: un barrio popular de Fez. Por si esto fuera poco, el protagonista regenta su joyería en pleno zoco, uno de los cuatro más populosos del mundo árabe. Su irónica crítica a la poligamia nunca excede los límites de un tono cuidadosamente amable. A esto se añaden sus breves referencias religiosas (la petición de consejo al experto coránico y la fugaz visita del protagonista con su hijo a una *medersa*), barnizadas con la misma amabilidad. Pese a todo, no deja de ser contundente su punto de vista que, pese al aparente protagonismo del sufrido joyero, se asienta en un nutrido mundo femenino. Las tres mujeres obligadas a compartir un mismo techo conyugal representan tres generaciones que denotan un claro cambio de actitud respecto al todopoderoso patriarca. Si bien la primera esposa es tan razonable como comprensiva, la segunda se limita a refugiarse en una especie de callada resignación, que está lejos del pleno asentimiento. Ambas, incluso, se opondrán a que aparezca una cuarta inquilina en la casa. La tercera, por el contrario, vive con alborozo su recién estrenada libertad, por mucho que sea incapaz de sacar en demasía los pies del tiesto. A los ojos occidentales este contrapunto coral femenino al omnipotente dueño y señor puede resultar demasiado tibio, más cercano a la socarronería popular que a la crítica ácida, seguramente en aras de ese tono general citado. La acción se desarrolla así con soltura, sin sobresal-

tos, dentro de las más inequívocas convenciones costumbristas. Otro tanto ocurre con su empaque formal, apoyado en una fotografía cálida y colorista, que recrea hábilmente una atmósfera mediterránea excelentemente conseguida por el operador alicantino Federico Ribes, que ejerce aquí por segunda vez de director de fotografía con Tazi -ya lo había hecho en **Badis** ("Badis", 1988), incursión anterior del realizador en la problemática de la situación de la mujer en Marruecos, esta vez con menos concesiones-. La referencia, en la secuencia final, a la cuestión de las pateras resume por sí sola el tono general de la película. Breve, concisa, irónica y, esta vez sí, contundente.

Jesús Angulo

Al-mohager

("El emigrante", 1994), de Yussef Chahine

Egipto-Francia. **Producción:** Misr International Films / Ognon Pictures. **Guión:** Yussef Chahine. **Fotografía:** Ramses Marzuk (C). **Música:** Mohammed Nuh. **Montaje:** Rachida Abdelsalam. **Intérpretes:** Yusra, Mahmud Hamida, Jaled al-Nabawi, Safia al-Imari, Michel Piccoli. **Duración aproximada:** 128 minutos.

Si hace unos años el integrismo católico amenazó **Yo te saludo, María** (*Je vous salue, Marie*, 1984), de Godard, y **La última tentación de Cristo** (*The Last Temptation of Christ*, 1988), de Scorsese, el integrismo islámico ha perseguido **Al-mohager**, de Yussef Chahine, convirtiéndola en una obra famosa por razones extra-cinematográficas. A raíz de la denuncia de un juez, el tribunal religioso islámico ha perseguido el film hasta lograr su prohibición (1), argumentando motivos iconoclastas en la representación de la figura profética de José, transformada en el film en el personaje imaginario de Ram. La persecución de que ha sido objeto **Al-mohager** demuestra que la censura religiosa se ha convertido para el cine en una amenaza casi más peligrosa que la censura política.

El auténtico poder subversivo de **Al-mohager** no reside en la representación iconoclasta de una figura proveniente de la tradición bíblica en un país donde el libro santo es El Corán, sino en la lectura metafórica que realiza de un mito bíblico como proyección de la realidad actual del mundo árabe. A lo largo de su obra, Yussef Chahine ha hablado muchas veces del problema de la autoconsciencia y del reconocimiento de uno mismo. El tema ha sido abordado generalmente en el terreno individual -**Iskandariya lih?** ("Alejandría, ¿por qué?", 1978)-, pero en otras ocasiones ha dado lugar a una reflexión colectiva sobre el destino de su propio país. En **Al-mohager** parte de unos hechos míticos para establecer una reinterpretación que puede funcionar como reflexión autobiográfica, pero que sobre todo funciona como reflexión colectiva sobre el destino del pueblo egipcio.

En diferentes entrevistas, Chahine ha declarado que entre la historia de Ram en el Egipto de los Faraones y su experiencia de juventud en California existían ciertos paralelismos (2). Chahine abandonó su tribu para marchar a la tierra prometida -California-, donde se enriqueció en el aprendizaje del oficio cinematográfico, para volver unos años después a Egipto asumiendo la conciencia de su propia nacionalidad y con el objetivo de realizar una extensa obra -35 largometrajes- absolutamente coherente con sus raíces islámicas y mediterráneas. Es evidente que la parábola sobre el aprendizaje, presente en el mito bíblico de José, constituye para Chahine una reflexión sobre su propia condición como cineasta en el mundo árabe.

No obstante, el relato bíblico ofrece a Chahine la posibilidad de articular una inteligente metáfora sobre la situación de la juventud en los países árabes. En la Biblia, José es un joven que es excluido de la comunidad por sus hermanos y que se refugia en el Egipto de los Faraones, donde entrará en contacto con una nueva cultura, se enriquecerá y volverá a su comunidad transformado en un profeta. En la película, la emigración no es vista como una escapada hacia el mito de la tierra prometida, sino como un proceso de búsqueda del conocimiento, de intercambio y diálogo con las culturas exteriores. Su objetivo no es, sólo, la búsqueda de la riqueza material, sino la lucha por la riqueza intelectual. La emigración permite el diálogo con el extranjero y es un camino útil para la adquisición de la conciencia de uno mismo y de su propia cultura. En **Al-mohager** la búsqueda del conocimiento automático aparece como una alternativa eficaz para forzar la desintegración de algunas de las enfermedades fundamentales del integrismo islámico, como la intolerancia, la superstición y la falta de respeto hacia las otras cultu-

ras. Al inicio de la película, Ram es excluido de la tribu porque está considerado como el más débil. A pesar de su exclusión, Ram luchará para imponerse como persona y poder seguir el camino hacia su propia liberación. El problema de la exclusión de la juventud es para Chahine fundamental. El integrismo excluye a los que no son de la tribu, a los débiles, y es incapaz de poder reconocerse en el otro.

Chahine interpreta los hechos bíblicos desde una perspectiva humanista absolutamente alejada de cualquier postulado doctrinario. Ram no es un profeta, es un hombre enamorado de la vida y de sus placeres. Ram busca en su entorno un camino para el desarrollo de su propio erotismo. La puesta en escena de Chahine se orienta de forma explícita hacia la búsqueda de dicha sensualidad. Los paisajes naturales, la presencia del agua, la carnalidad de los cuerpos humanos y la mediterraneidad de la luz convierten **Al-mohager** en una película abierta hacia los fenómenos exteriores. Es un canto a la sensualidad que se opone a cualquier forma de ascetismo.

En **Al-mohager** Chahine no renuncia a su condición de fabulador, ni al diseño -tal como hizo en **Wadaa Bonaparte** ("Adiós, Bonaparte", 1985)- de un auténtico espectáculo fílmico de grandes dimensiones. La historia es contada de forma lineal con admirable sentido del ritmo, y recoge las tensiones internas entre los personajes, sus crisis y la violencia de su entorno. El mundo del antiguo Egipto de los Faraones es representado a partir de unos códigos que reconocen una cierta herencia de la tradición del *peplum* hollywoodiano. Sin embargo, entre los *peplums* de Cecil B. DeMille y **Al-mohager** hay una diferencia esencial: la credibilidad representativa. Chahine no se encuentra obligado a reconstruir con cartón piedra los grandes templos de Egipto: puede utilizar los restos arqueológicos de la antigua civilización como decorado y dar mayor vitalidad a los elementos representativos. La sensualidad, la violencia, la carnalidad y el furor de la puesta en escena alejan **Al-mohager** del cartón piedra del *peplum*, y lo integran en el modelo de un cine transgresor pero profundamente humanista que el propio Chahine ha ido consolidando a lo largo de su extensa filmografía.

NOTAS

1. Para evitar posibles problemas con la censura, Chahine cambió el nombre de José por el de Ram y el de Jacob por el de Adam. **Al-mohager** se estrenó el 26 de septiembre de 1994, con excelentes recaudaciones en El Cairo. Un abogado integrista denunció el film al tribunal de Al-azhar -encargado de la censura religiosa-, que mandó retirar la película el 29 de diciembre de 1994. Chahine presentó recurso y ganó el caso el mes de marzo, volviéndose a exhibir la película. Finalmente, el 2 de septiembre de 1995 **Al-mohager** volvió a ser prohibida. Para más información ver Charles Tesson: "L'invitation faire à Youssef". *Trafic*, número 14. Primavera, 1995.

2. Thierry Jousse: "Youssef Chahine face à l'Egypte". *Cahiers du Cinéma*, número 489. Marzo, 1995. Páginas 30-34.

Àngel Quintana

Bab El-Oued al-jauma

("Bab El-Oued City", 1994), de Merzak Allouache

Argelia-Francia-Alemania-Suiza. **Producción:** Jacques Bidou, Jean-Pierre Gallepe y Yacine Djadi para Les Matins Films / Flash Back Audiovisuel / La Sept Cinéma / ZDF / Thelma Films. **Guión:** Merzak Allouache. **Fotografía:** Jean-Jacques Mréjen (C). **Música:** Rachid Bahri. **Montaje:** Marie Colonna. **Intérpretes:** Nadia Kaci, Hassan Abdu, Mohammed Urdach, Murad Khen, Mabruk Ait Amara. **Duración aproximada:** 93 minutos.

En los últimos años, los países magrebíes, tradicionalmente olvidados por las naciones "desarrolladas" de Europa y América, han ocupado la atención de éstas por un fenómeno que no es nuevo, pero que se ha acentuado últimamente: el fundamentalismo islámico. Los gobernantes, medios de comunicación, etc., y en general todas las personas de dichas naciones,

han vuelto sus ojos con temor hacia el Magreb. Y uno de los países en los que dicha atención se ha fijado con mayor fuerza es Argelia, donde el integrismo ha causado bajas no sólo entre los extranjeros, sino también en el seno de su propia sociedad, especialmente en los sectores más progresistas de la misma. Y de esto trata **Bab El-Oued al-jauma**: del poderoso avance del integrismo en Argelia a finales de los años 80. Bab El-Oued es uno de los barrios más populares de la capital argelina, que en esta obra se transforma en un espejo de toda la ciudad, de todo el país, y en fidedigno reflejo de lo que sucede en gran parte del mundo islámico hoy día. Bab El-Oued se encuentra en ebullición: la tensión se respira en el ambiente, la crispación se ha hecho dueña de sus calles y de sus gentes. El barrio está en pie de guerra. Como Argel, como Argelia, como el mundo árabe...

Merzak Allouache es quizá el director argelino más importante de la actualidad. En 1976 prácticamente alumbró el nacimiento del nuevo cine argelino (y contribuyó en gran medida al surgimiento del denominado "nuevo cine árabe") con su película **Omar Gatlato** ("Omar Gatlato"). El film, un refrescante acercamiento al mundo de la juventud argelina de la época, cargado de ironía y de buen humor, constituyó un gran éxito popular, debido principalmente a la novedad que suponía en el panorama del cine argelino de la época. La profundidad de dicho cine se vio sorprendida por esta obra abierta y divertida, que se ocupaba de un mundo inexplorado por la cinematografía del país: la juventud. **Omar Gatlato** abrió un nuevo camino para el cine de Argelia y, en general, para el de todo el Magreb. Tras otro par de películas importantes, **Mughamarat batal** ("Las aventuras de un héroe", 1978) y **Ar-rayul alladi yanzur ila annafida** ("El hombre que miraba las ventanas", 1982), Allouache emigró a París, donde rodó **Un amour à Paris** ("Un amor en París", 1986). Desde entonces sólo había rodado un film en vídeo, **Baada Uktubar** ("Después de octubre", 1989), y algunos documentales. Y por fin pudo acometer en 1994 la realización de una nueva película, **Bab El-Oued al-jauma**, obra de madurez que retoma el análisis social que ya existía en **Omar Gatlato** (cuya acción transcurre en el mismo barrio que ésta), pero sin el sentido del humor y la ironía soterrada que subyacía en aquella película clave en el desarrollo posterior del cine de su país.

Allouache trata de analizar en **Bab El-Oued al-jauma** lo que está pasando en los últimos años en Argelia. Partiendo de una barriada de la capital del país, y situando la acción en las postrimerías de los ochenta, el realizador nos ofrece su particular visión de los acontecimientos que han conmocionado en los últimos tiempos a la sociedad argelina moderna, una sociedad que, varias décadas después de la independencia, se ha visto golpeada con fuerza por el fanatismo integrista, capaz de cometer todo tipo de aberraciones con la única y frágil justificación de una creencia sobrenatural.

Un joven panadero de Bab El-Oued comete una torpeza, que inmediatamente pone en estado de alerta a todo el barrio. Un grupo de jóvenes extremistas tratará de encontrar al culpable de ese acto "execrable" para inflingirle un castigo "ejemplar". La violencia se adueña de las calles y las gentes de Bab El-Oued. Como sucede hoy día. Allouache rodó la película en 1993, en los mismos lugares donde discurre la acción, otrora unas calles tranquilas y acogedoras y que se han convertido en los últimos años en un polvorín presto a recibir en cualquier momento una cerilla encendida. El rodaje fue bastante complicado, necesitando la filmación de algunas escenas protección policial, ante el temor de que se produjeran incidentes con grupos fundamentalistas: *"Durante el rodaje de **Bab El-Oued al-jauma**, en la primavera de 1993, la vida cotidiana en Argel estaba llena de asesinatos, arrrestos y represalias. A pesar de la inseguridad, era necesario filmar a los jóvenes en sus barrios obreros, aunque a menudo las ambulancias y alarmas de policía rompían el silencio, recordándonos la creciente violencia de Argel. En aquel momento, los técnicos franceses todavía podían trabajar en nuestros rodajes; desgraciadamente, hoy todo esto es prácticamente imposible"* (1).

Los acontecimientos que se narran en esta película no se presentan aislados, sino que se encuentran perfectamente integrados e instalados en el seno de una sociedad concreta, la argelina, convertida en un volcán que puede entrar en erupción en cualquier momento. Porque, como ya he dicho antes, los acontecimientos narrados en esta película suceden en el barrio de Bab El-Oued, pero pueden pasar en cualquier otro lugar de la zona. **Bab El-Oued al-jauma** habla de tolerancia, de respeto al ser humano por encima de cualquier otra consideración, de fanatismos y de irracionalidad. Pero sin dogmatismos, por otra parte innecesarios en algunos casos. Hay veces en que los hechos hablan por sí mismos.

NOTA

1. Catálogo de la Semana Internacional de Cine de Valladolid de 1994.

Carlos J. Plaza

A través de los olivos

(*Zir e darâkhatân é zeyton*, 1994), de Abbas Kiarostami

Irán. **Producción:** Abbas Kiarostami. **Guión:** Abbas Kiarostami. **Fotografía:** Hossein Djafarian (C). **Montaje:** Abbas Kiarostami. **Intérpretes:** Hossein Rezai, Mohamad Ali Keshavarz, Taheren Ladanian, Farhad Kheradmand, Zarifeh Shiva. **Duración aproximada:** 103 minutos.

Primera aproximación.

El espectador entra en el cine sin saber nada de la película que va a ver. Se sienta y se encuentra frente a una historia en la que se cuenta cómo un director filma una película. Cine en el cine, ambientado en un paisaje exótico, un pueblo perdido de Irán. Lo que podía ser una versión oriental de **La noche americana** (*La Nuit americaine*, 1973) se va convirtiendo poco a poco en la historia de un amor imposible. La pareja que en la ficción filmada figura que está recién casada, en la ficción no filmada vive una profunda crisis de amor. Él está perdidamente enamorado de ella; ella le quiere, pero su rigurosa abuela no le permite ni mirarle, ya que el joven no puede ofrecerle una casa. Los vaivenes de la ficción a la no ficción nos permiten contemplar la desesperación del novio ante la aparente indiferencia de la novia. El tono suave, la mirada reposada, el discurrir sin estridencias, se resuelven en un plano final que da sentido al título y a todo el film: un larguísimo plano-secuencia de una belleza sublime en el que la novia camina a través de los olivos seguida por el novio, que nunca le dará alcance, observados ambos por la cámara, en un plano subjetivo que es a la vez el ojo del director en la ficción y en la realidad.

Segunda aproximación.

El espectador entra al cine sabiendo lo que va a ver. Una película de Abbas Kiarostami, que en realidad es la tercera parte de una trilogía no planteada que comenzó a filmarse en 1987 con **Khane-ye doost kojast?** ("¿Dónde está la casa de mi amigo?"). De aquella primera película nació otra cuatro años y un terremoto después, llamada **Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad** ("La vida y nada más / Y la vida continúa"), en la que un director de cine, acompañado de su hijo, recorre la zona afectada por el terremoto buscando a los protagonistas de **Khane-ye doost kojast?** para comprobar los efectos del desastre entre los niños y habitantes de la zona que colaboraron en la película. Primera vuelta de tuerca de un proceso de trabajo muy particular, este film de una serenidad y un optimismo total permitió descubrir en Europa a Kiarostami, que fue llamado inmediatamente "el Rossellini de los 90".

Dos años después, Kiarostami escribe un tercer grafismo de su poema con **A través de los olivos**. Una vez más, hay un director de cine -*alter ego* de él mismo en todos los casos- que vuelve al paisaje de **Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad** para rodar un nuevo proyecto a partir de una escena del anterior. Si **Khane-ye doost kojast?** era una película realista -aunque en el fondo profundamente mística- que quería ser el reflejo de una realidad concreta, y **Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad** era una película realista, que se convertía en un retrato colectivo, una especie de cuadro de múltiples realidades fragmentadas en un tapiz común, **A través de los olivos** es una película realista que decide mirar hacia adentro, que se centra en un único conflicto y lo analiza hasta el punto final.

Realismo es la palabra mágica que planea por encima de todo el cine de Kiarostami, al que se considera el fundador del neorrealismo iraní, y sin embargo, al igual que en Rossellini, no hay nada más alejado de la realidad que el cine de este hombre. Su mirada no es la del cronista, ni la del documentalista. Su cine no pretende decir: la vida es así, las cosas son así. No. Kiarostami sabe que es "su" punto de vista el que está mostrando, por lo tanto mediatiza esa realidad, la poetiza en cierto modo y la ofrece de una forma nueva. Igual que hacía Rossellini, todo lo contrario de lo que hacía De Sica. Por eso su cine tiene más que ver con **Te querré siempre** (*Viaggio in Italia*, 1953) o **Germania, anno zero** (1947) que con **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclete*, 1948) o **El limpiabotas** (*Sciuscia*, 1946), aunque siempre haya niños en sus películas.

Nuria Vidal